ÉTUDE

SUR

HECTOR BERLIOZ

(1803-1869)

Par Paul-Louis ROBERT

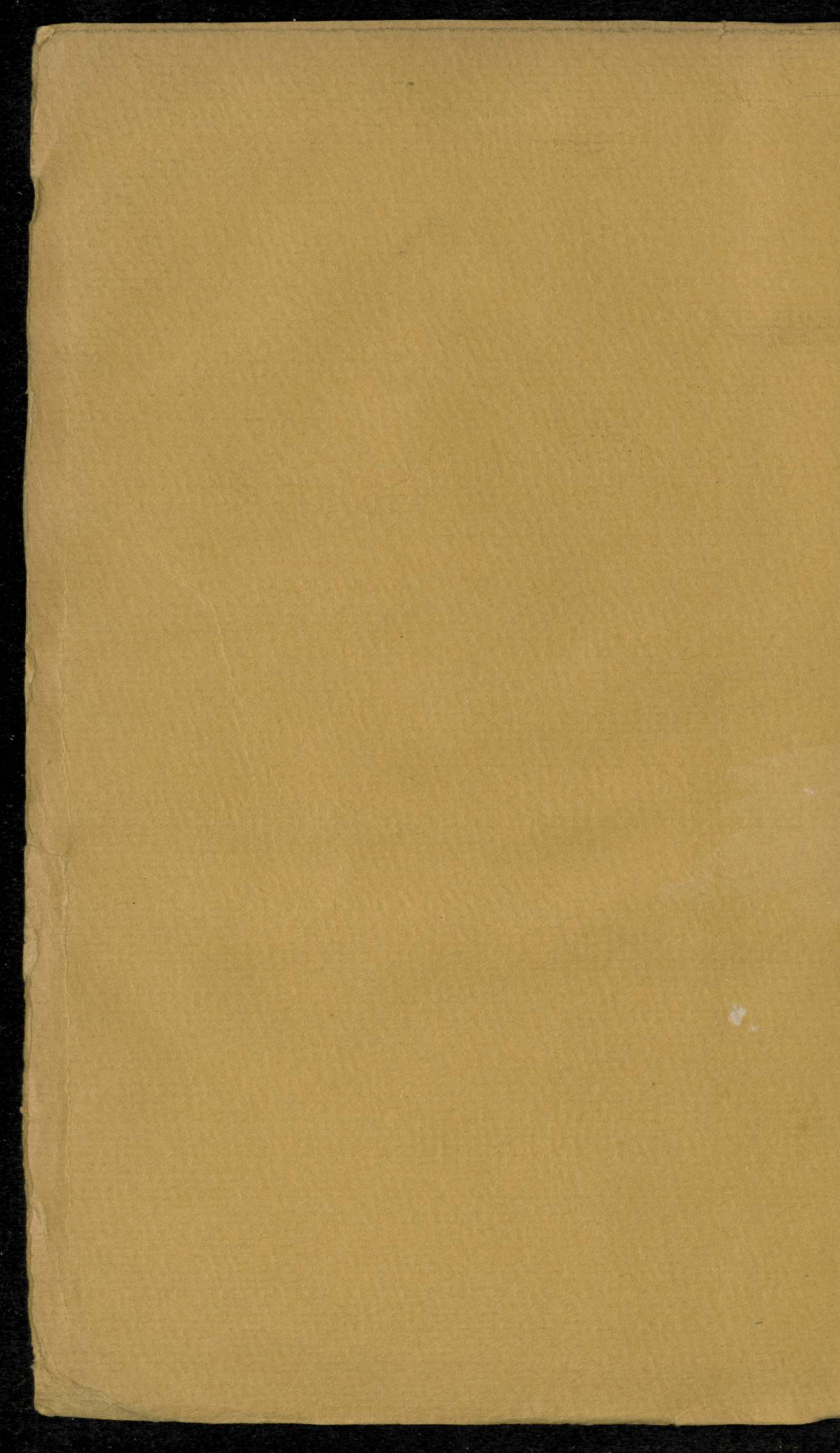
Président de la Société libre d'Emulation du Commerce et de l'Industrie,
Critique musical du *Journal de Rouen*.

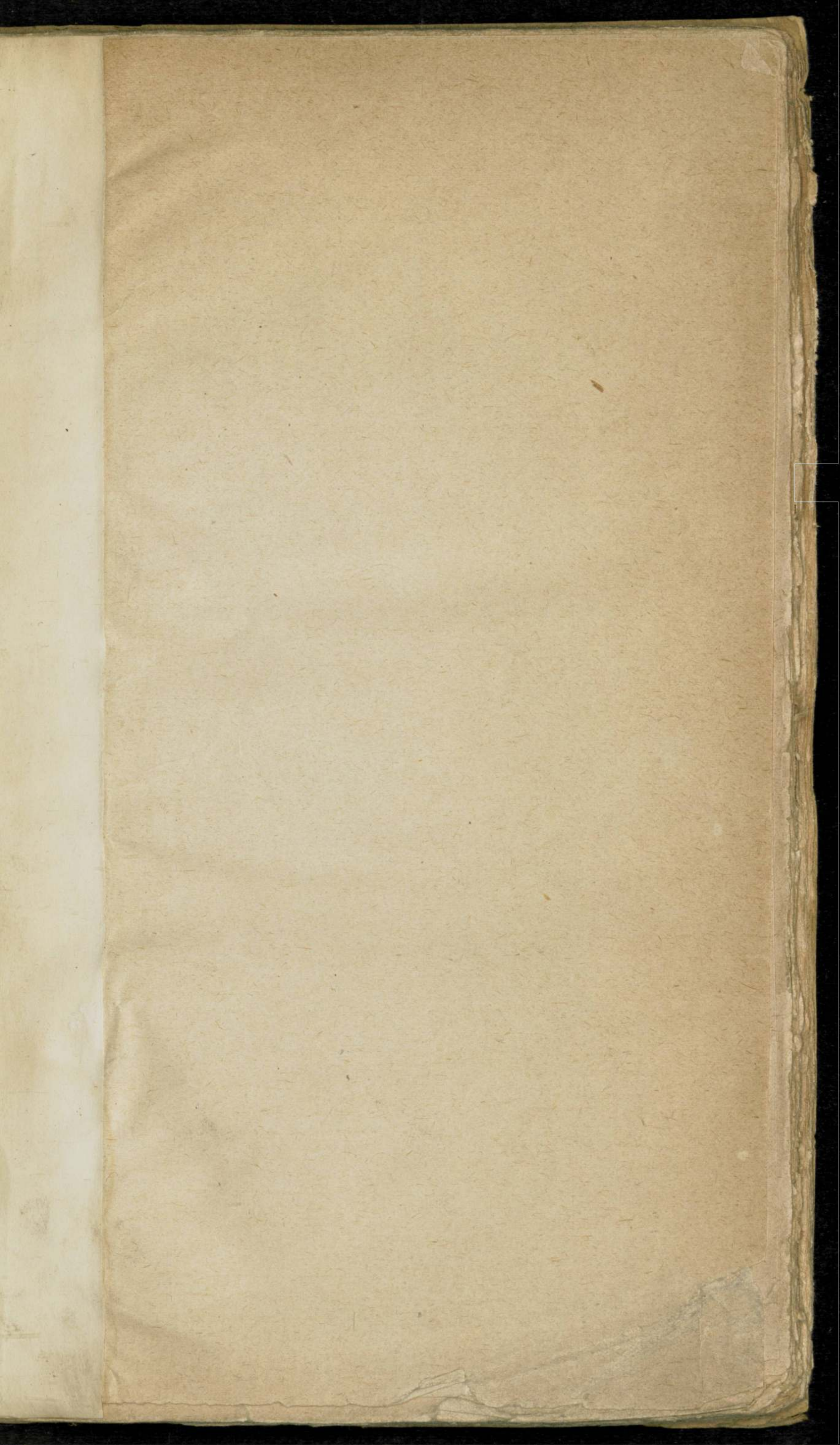


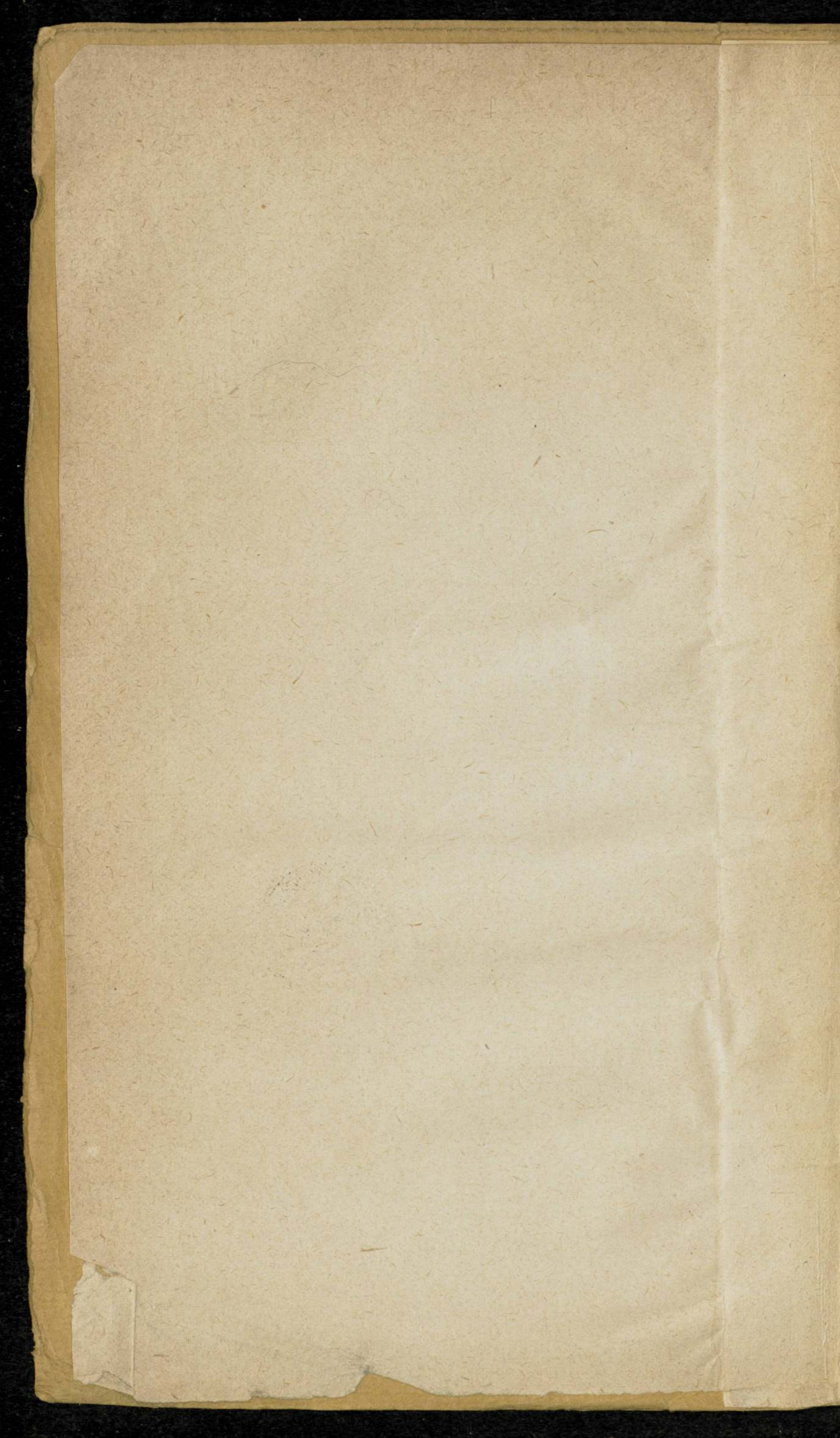
ROUEN
Imprimerie Léon GY -:- Albert LAINÉ, successeur
5, rue des Basnage, 5.

—

1914







ÉTUDE

SUR

HECTOR BERLIOZ

(1803-1869)

Par PAUL-LOUIS ROBERT

Président de la Société libre d'Emulation du Commerce et de l'Industrie,
Critique musical du *Journal de Rouen.*



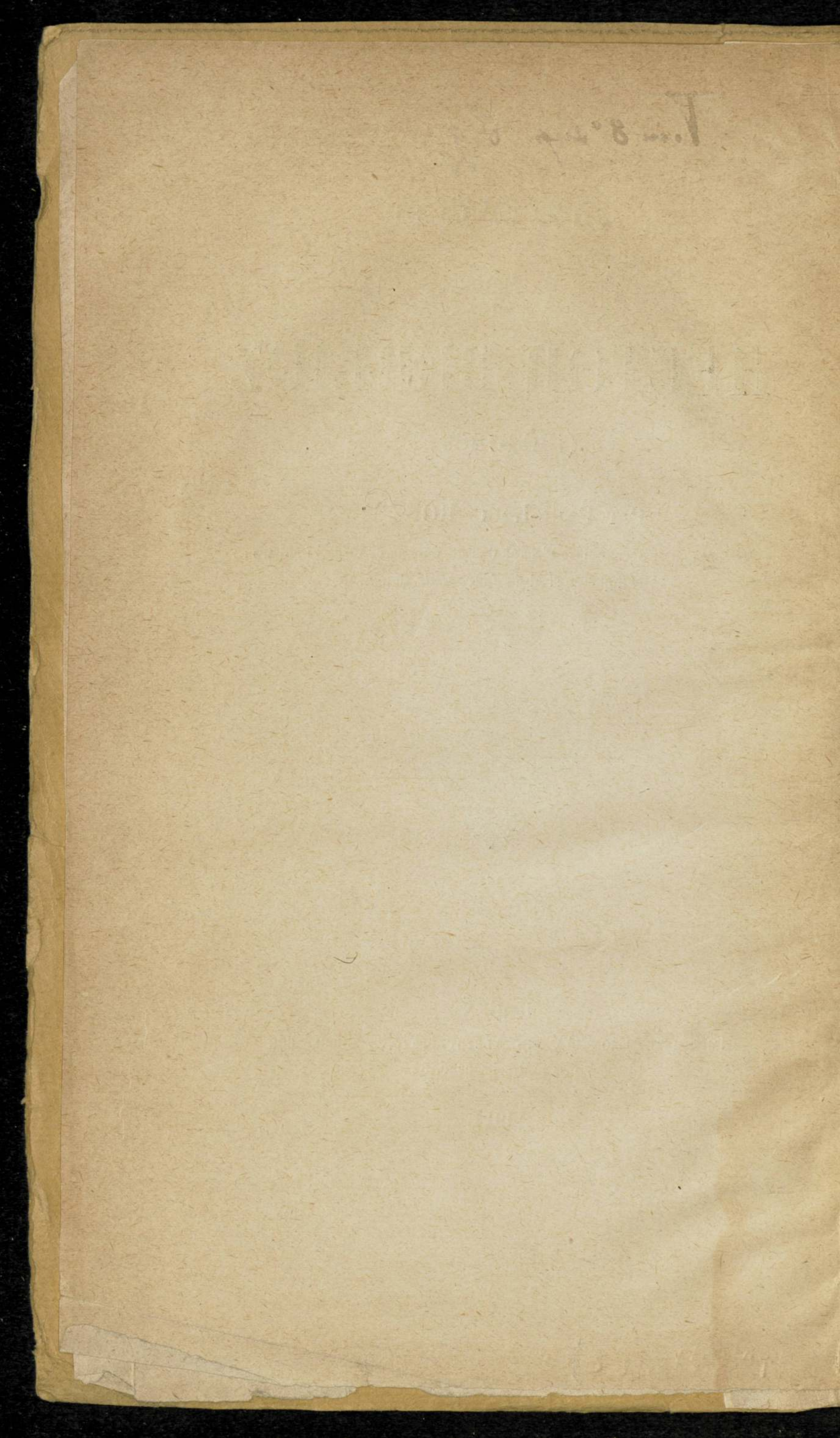


ROUEN

IMPRIMERIE LÉON GY -:- ALBERT LAINÉ, SUCCESSEUR
5, rue des Basnage, 5.

—

1914



ÉTUDE

SUR

HECTOR BERLIOZ

(1803-1869)

I. — *Les Sentiments — L'Inspiration — L'Action*

(1803-1833)

*L'*audition-conférence peut viser différents buts : enseigner, vulgariser ou émouvoir. Prétendre enseigner c'est se croire très savant ; vulgariser c'est supposer son auditoire très ignorant. Il me paraît certes plus convenable de ne faire à vous ou à moi ni cet excès d'honneur ni cette indignité. Entre ce qui pourrait s'intituler leçon ou cours d'histoire de la musique et la conférence de vulgarisation, à caractère souvent *anecdotique*, n'y a-t-il pas place pour un genre que j'appellerais volontiers la conférence lyrique ; un genre où l'audition des pages les plus vibrantes, les plus confidentielles ou les plus caractéristiques d'un musicien de génie, déterminerait la nature de l'émotion dans l'âme du public ; où la conférence aurait pour but essentiel de fortifier, de nuancer cette émotion par une étude vibrante elle aussi de

2

passion et d'enthousiasme, qui essaierait de ressusciter l'homme et l'œuvre à l'heure mystérieuse, divine où, frémissante de vie et de jeunesse éternelle, cette œuvre est éclose en l'âme de l'artiste. Revivre, s'il se peut, la vie d'un homme de génie en s'inspirant de toute son œuvre musicale ou littéraire ; s'élancer avec lui sur ces deux ailes de l'âme, l'amour et la musique, comme l'a dit Berlioz, vers le monde de ses imaginations poétiques, sentir profondément à son contact, puis tenter de rendre, de traduire avec des mots « tout cet obscur frisson où bat toute une vie », tel serait, dans cette conception, l'idéal de la conférence biographique.

Bien que l'œuvre et la vie puissent paraître inséparables dans la mesure où l'une n'est qu'un reflet de l'autre, il serait impossible de les faire connaître sérieusement et à la fois.

D'ailleurs l'œuvre musicale vit en quelque sorte d'une double existence, d'abord comme expression subjective d'un rêve de poète, d'une vie toute intérieure, puis une fois créée et exécutée, de l'existence plus ou moins durable que le génie ou le talent confèrent à leurs productions. État d'âme avant d'être combinaison de sons et de rythmes, elle nous intéresse et dans sa genèse et dans son devenir. Il faut l'étudier à ce double point de vue.

Écrire la vie d'un grand musicien ce sera donc pénétrer d'abord la poésie de son âme, suivre son rêve ou ses rêves depuis leur éclosion sentimentale jusqu'à leur épanouissement artistique, assister à la

transformation de ce qui fut vécu, beauté poétique, en ce qui sera musicalement exprimé, beauté esthétique. Ce roman d'enthousiasmes et de souffrances, ce poème d'une imagination qui ne se perd point en d'illusoires mirages mais se réalise à coups de volonté par de puissantes créations, il est là se survivant encore en la splendeur des sons et la beauté des phrases où l'artiste exprima ses fièvres, magnifiquement. A l'entendre chanter ses joies ou pleurer sa douleur, à lire ses lettres ou ses mémoires, nous le sentons revivre tel qu'il fut, pitoyable souvent dans la vie, grand par le cœur et la volonté. Ce roman poétique, je voudrais en quelque sorte l'écrire sous la dictée du Maître, inspiré par son œuvre chaque fois qu'il est possible de le faire. Il n'en est pas de plus vrai, de plus vécu. Et s'il ne saurait passer toujours pour un chapitre de la morale en action, il vaut par la qualité de l'âme qui le vécut. Exaltation de sentiments rares, souvent nobles, il réveille en nous les volontés qui hésitent ou les enthousiasmes que la vie a calmés. Rien n'est plus nécessaire à notre époque d'arrivisme et d'américanisme. Car il faut vivre sans doute d'une vie intense, mais il n'y a pas de vie intense que la vie pratique, et la valeur morale d'un homme se chiffre moins par le total de ses affaires que par la noblesse de sa vie intime. Il ne nous convient pas de l'oublier à nous Normands, en qui revit ou doit revivre l'héroïque grandeur de l'âme cornélienne. Vouer un culte aux grands Maîtres qui : affirmèrent les droits de l'idéal contre les nécessités

pratiques, c'est travailler à développer en soi le sentiment de la vie intense à laquelle aspire toute âme en mal d'idéal — et la musique est l'école de l'enthousiasme.

Le roman poétique ou psychologique écrit, il faut s'attacher à l'œuvre en elle-même, telle qu'elle nous apparaît, avec le recul de l'histoire, telle qu'elle nous impressionne à l'audition ou à la représentation. Cette œuvre, elle aussi, comme l'âme qui l'engendra, possède sa beauté, beauté propre qui tient à la nature spéciale de l'effet musical et qu'il faut définir et surtout manifester : tentative délicate et difficile où l'on sent trop souvent l'insuffisance des mots et des phrases en regard des combinaisons magiques des sons. Et pourtant toute musique éveille en nous un cortège d'images, de sentiments, d'idées qu'il appartient à la parole de rendre précis, alors que la musique ne peut souvent que suggérer. La traduction sonore d'un état d'âme en surexcitant notre imagination l'incite à évoquer toute la splendeur poétique dont l'âme du musicien-poète para son rêve de beauté. A défaut de représentation surtout, cet effort d'imagination devient nécessaire. Et c'est cette démonstration de la beauté poétique de l'œuvre que j'essaierai de faire en ma dernière conférence, après avoir écrit le roman de l'homme.

Un homme, une œuvre ne sauraient rester isolés.

En traçant le portrait de l'artiste, esquisser au moins le tableau de l'époque où il créa douloureusement ses chefs-d'œuvre, des milieux où il a tantôt

puisé son inspiration, tantôt souffert les pires souffrances; en analysant l'œuvre, déterminer sa place dans l'histoire de l'art, dans l'évolution de tel ou tel genre musical et laisser entrevoir tout ce qu'elle a engendré — ceci s'impose encore — et peut d'ailleurs à la réflexion paraître suffisant, une conférence n'étant point nécessairement un exercice préparatoire aux travaux forcés à perpétuité. Mais on sait ce que valent les programmes : il ne faut y voir que l'affirmation d'une très grande bonne volonté et d'une non moins grande naïveté.

Un Berliozien cependant a-t-il le droit d'être naïf? — Grave question. Cela serait dangereux, le métier même de Berliozien devenant de jour en jour plus difficile. Ils se sont multipliés en effet les commentateurs du Maître, depuis qu'il a conquis la gloire et le public. Selon leur tempérament, ils le chantent aux accords de toutes les harpes qu'il a pu jamais réunir ou le considèrent attentivement à la loupe, puis au microscope. Et ce sont frères, mais frères ennemis... Berliozien dévot ou agenouillé... Berliozien minutieux, voire agressif... on s'appelle ou l'on a envie de se qualifier ainsi... et qu'aller faire, dira-t-on, dans cette galère? Dans quelle espèce se ranger? Berliozien debout, assis, agenouillé — panégyriste, détracteur; lyrique, méticuleux — Berliozien en extase, en oraison, en pénitence — non, simplement Berliozien loquace : ce sont les pires de tous.

1803-1821

L'ENFANCE ET L'ADOLESCENCE — ESTELLE — VIRGILE

De la côte Saint-André, où il naquit en 1803, des environs de Grenoble, de la délicieuse vallée du Grésivaudan où serpente l'Isère, Berlioz n'oublia jamais l'aspect riant, varié, frais, riche, pittoresque, beau de masses, beau de détails. Il y avait passé les plus belles heures de son enfance, les premiers rêves poétiques y étaient venus l'agiter. Son instinct musical s'éveilla lentement sous la poussée des imaginations poétiques, à la faveur des crises passionnelles qui dramatisent déjà cette adolescence rêveuse. Peut-être ne faut-il pas négliger le voisinage et l'influence du maréchal-ferrand « qui ne contribua pas peu, écrira-t-il, à développer en moi le sentiment du rythme dont mes ennemis prétendent que je suis dépourvu ». Peut-être même, peut-on ajouter, qu'en sa qualité de tapin au séminaire, Hector battit vaillamment le rappel des idées mélodiques. Cette instruction musicale, pour artistique qu'elle fut, ne le sacrait pas encore compositeur. Le véritable éducateur d'Hector fut son père ; comme Lesueur plus tard, il respecta ce qui pour nous est l'élément essentiel du génie de Berlioz, sa personnalité. L'enfant, avec sa curiosité éprise des lointains, découvrait sur les mappemondes ou dans les atlas toutes sortes de mondes inconnus où il promenait son désir d'aventures mystérieuses et son goût de sensations pittoresques. Il se reposait des rêves

océaniques en s'initiant aux splendeurs de l'astronomie. Dans la ferveur des pieuses émotions, au jour de sa première communion, il éprouve sa première impression musicale. Merveilleuse puissance de l'expression vraie, incomparable beauté de la mélodie du cœur, voilà ce qu'il devine dans la romance de Dalayrac, devenue motet au Saint-Sacrement. Sur un flageolet, puis sur une flûte, aidé de la méthode de Devienne, il s'étonne des accords qu'il improvise, tel Siegfried sous les arbres de la forêt. Et librement, capricieusement, tel un petit conquistador de l'éternel mystère, il aspire à vivre, attendant les premières révélations qui éclaireront son cœur tout pénétré déjà de mysticisme passionné. Il se fait romanesque à lire l'*Estelle et Némorin* de Florian; il pressent les passions épiques en traduisant *Virgile :* il va aimer. S'il faut bénir, avec le grave M. Doumic, ce jour, cet heureux jour d'été qui, dans la chère vallée d'Aix, montra Elvire à Lamartine — car ce jour-là, sous les traits de la femme qu'il allait aimer, c'est toute la poésie moderne qui vient au devant du premier de nos poètes modernes — il faut bénir aussi le jour, l'heureux jour d'automne où, radieux de tous les sourires, armé de toutes les séductions d'un paysage incomparable, dont l'aspect seul avait déjà suffi à l'émouvoir, l'amour d'Estelle fit éprouver à Berlioz enfant, pour la première fois et à la fois, à l'âge de douze ans, le sentiment du grand amour et celui de la grande nature.

Ce jour-là le lyrisme musical se révèle en sa source

profonde au premier de nos grands musiciens lyriques. Lorsqu'à Murianette, de son geste fier et ravi, Estelle Dubœuf, la jeune fille de dix-huit ans qui inspirait au pauvre enfant un amour capable de le briser, lui montrait la poétique vallée où flottaient devant son regard la silhouette charmante de l'Estelle florianesque et l'ombre douloureuse de la virgilienne Didon, elle faisait mieux qu'accomplir un gracieux devoir d'hospitalité ; son geste s'élargit d'une symbolique grandeur si l'on songe aux infinis de rêve, de sentiment, de poétiques visions qu'elle découvrait à ce génial enfant. A cette heure de trouble mystérieux elle éveilla peut-être en lui le désir, sinon le pressentiment de l'œuvre à laquelle aboutiront plus tard les aspirations de toute une vie. Estelle lui révéla autre chose que l'existence des brodequins roses (encore que la couleur de ces brodequins eût vivement frappé ses yeux mal habitués, faute d'avoir encore pu étudier la palette romantique et contemplé le fameux gilet d'Hernani aux fantaisies imprévues de la mode parisienne). Une première romance et un projet d'opéra, d'après Florian, voilà ce qu'il lui dut d'abord. Mais Estelle n'incarna point seulement, pour l'adolescent trop nerveux et trop littéraire, la fade bergère de Florian : il avait en lui le germe d'autres sentiments que ceux d'un Némorin. Estelle lui fit comprendre Didon ; et l'immortelle beauté du chant de l'*Énéide* dont se pénétra cet enfant, qui cachait sa douleur profonde, tel un oiseau blessé, muet et souffrant, cessa d'être pour lui comme pour tant d'écoliers une

pure convention scolaire : d'une passion à la fois classique comme l'image pure et légendaire en laquelle elle se retrouvait magnifiée et romantique en ses déjà volcaniques soubresauts, il fit surgir un monde intérieur de héros dans l'héroïsme figé desquels il insuffla des sentiments capables de faire éclater son cœur. Estelle l'ignorait ou le raillait. Son martyre d'amour, transformé par une imagination créatrice à force de sentiment, le mettait si près de la belle reine carthaginoise trahie par Enée, qu'elle lui devenait comme un symbole réel de sa propre douleur. L'épopée virgilienne revit en lui, pour lui, au moindre choc, à toute impression : qu'il subisse l'effet magnétique de l'*In exitu Israël*, qu'il se pénètre de l'infinie mélancolie des plaines romaines, qu'il regarde un soir le soleil se coucher derrière le cap Misène, partout, toujours il ressuscitera le mirage poétique dont le génie de Virgile et l'amour d'Estelle avaient auréolé ses premières émotions.

Un autre amour de femme, une autre passion littéraire : Miss Smithson et Shakespeare détermineront dans la vie d'Hector Berlioz une crise de cœur et d'imagination, plus violente peut-être, aussi féconde en chefs-d'œuvre. Mais le charme singulier de cette existence, la beauté poétique de ce roman, c'est que l'amour de l'enfant redeviendra la passion du vieillard, et que la première admiration littéraire inspirera le dernier chef-d'œuvre. Estelle Dubœuf, Estelle Fornier plus tard, recevra de Berlioz les lettres les plus douloureusement jeunes que l'on puisse imaginer,

ardentes ou respectueuses, d'une sincérité romantique où les violences, pourtant défendues de la forme, expriment bien ce qu'il y eut de désespérément beau dans un amour qui ne s'épanouit qu'à l'approche de la mort. Berlioz rouvrit souvent aussi l'*Énéide*, à la page où l'émotion l'avait arrêté naguère, lorsqu'il l'expliquait avec le Docteur. Sa sublime Didon, qui lui avait appris la beauté de la souffrance, il lui apprendra, quarante ans plus tard, à exprimer sa souffrance, leur souffrance devrais-je dire, dans les plus admirables récitatifs sanglotés qu'il ait composés avec toute son âme au dernier acte des *Troyens*.

Une éducation sentimentale si précoce le prépare à la vie romantique dont le *René* de Chateaubriand lui offre une première image. Mais il lui faudrait bien commencer aussi son instruction technique : il ne sait encore jouer que de la guitare et de la flûte. Il a vite appris ce que ses premiers maîtres de musique, Imbert et Dorant, pouvaient lui montrer ; il cherche du nouveau dans Rameau, dans Catel, dans la *Biographie universelle* : il y découvre Gluck, mais pas encore le secret de composer. Tout au plus varie-t-il les accompagnements de guitare pour les romances qu'il copie : ce recueil est le premier autographe de Berlioz. Il constitue un orchestre d'amateurs côtois : on exécute des quatuors ; il compose un pot-pourri concertant et somme aussitôt, et inutilement d'ailleurs, deux éditeurs de le faire graver. A ce sextuor sur des airs italiens pour flûte, cor et quatuor d'archets, il faut ajouter deux quintettes originaux pour flûte et quatuor

et quelques romances sur des paroles de l'*Estelle* de Florian, dont la plupart ne sont sans doute que des arrangements. Dans ces premiers essais de jeunesse, il y a plus de hardiesse que de savoir. Le génie musical n'apparaît pas encore, sauf peut-être en quelques phrases expressives : la sincérité des sentiments y a eu raison de l'insuffisance de la technique. Berlioz ne sait pas encore la musique; ses émotions aspirent d'elles-mêmes à revêtir une forme d'art dont il n'est pas encore maître. Il possède le don, l'instinct, mais point la science.

On peut saisir cet instinct musical à l'œuvre dans la mélodie qu'il composa, vers 1819, sur des paroles de Florian, inspiré par son *Estelle*. Elle nous révèle déjà le double caractère du génie de Berlioz : lyrisme et couleur. Cette mélodie deviendra le thème initial de la symphonie fantastique.

Le Docteur, qui veut faire de son fils un médecin, l'oblige à des études plus prosaïques, et notre Hector, reçu bachelier, va partir pour Paris le 26 octobre 1821, à la seule fin d'en revenir médecin : il en reviendra prix de Rome, mais seulement en 1830.

1821-1827

ANNÉES DE PRÉPARATION

Il n'entrera d'ailleurs au Conservatoire qu'en 1826, et les cinq premières années de son séjour à Paris sont encore des années de tâtonnements et d'appren-

tissage. Elles sont calmes, relativement calmes. Entouré de provinciaux et d'ultras, il appartient à une société conservatrice, respectueuse des dehors : il ne s'arrache pas encore les cheveux, il ne joue ni à l'Hamlet, ni au Byron. Il suit les cours d'Andrieux et de Lacretelle. Il essaie de faire de la médecine, et le cousin Alphonse Robert, carabin studieux, qui veille sur lui comme à la Côte, peut affirmer qu'il ne manque pas de bonne volonté. Sans doute il s'est sauvé à la vue du premier cadavre qu'il fallait disputer aux rats, sans doute encore il dissèque en chantant *les Danaïdes*, mais il s'applique au moins pendant deux mois. Déjà, hélas ! ses plaisirs se réduisent à faire frémir. Sans l'opéra !... « à moins de m'évanouir je ne pouvais éprouver une impression plus grande quand j'ai vu jouer *Iphigénie en Tauride*, écrit-il à sa sœur Nanci..., il n'y tient plus..., c'est épouvantable ». Huit mois après, en août 1822, s'il ne s'évanouit pas à l'annonce de la reprise d'*Iphigénie*, il saigne au moins du nez et claque des dents... c'est quelque chose. On ferme l'école à la suite de troubles. Hector libéré devient chef de claque pour chefs-d'œuvre à l'Opéra ; il passe ses journées à la bibliothèque du Conservatoire, il découvre l'instrumentation, il déclare à son père qu'il sera compositeur. Actif et passionné, il s'exerce à agir sur ceux qui l'entourent par la force de contagion de ses sentiments artistiques. Par là sans doute aussi conquiert-il Lesueur, auquel Gérono l'avait présenté. Une même admiration les rapprochait, celle de Gluck et des tragédies lyriques. Isolé

dans ces enthousiasmes, vieilli, presque oublié, après une vie où l'on a pu trouver comme un modèle de ce que sera celle de Berlioz, Lesueur se sentait renaître au contact d'un être aussi sincère et désintéressé. Il exerça sur son disciple une influence théorique sérieuse, le devina et le soutint. Il commentait pour lui Gluck ou Salieri, évoquait le spectacle de Mme Branchu dont la mimique réalisait plastiquement ce que suggérait le rythme musical et lui expliquait longuement ses intentions, les programmes de ses *Messes* pour la chapelle des Tuileries. Il l'initiait à ses théories sur la musique ancienne, il lui ouvrait les arcanes de sa science. Cet enseignement confirmait Berlioz dans la conviction, instinctive chez lui, que la musique est un art d'expression qui impose le sentiment par la vérité d'accent, par la force du rythme, par la suggestion visuelle. Elle agit sur tous les sens et par là même elle exige un commentaire préalable, un programme.

Ainsi toutes les influences subies jusque-là tendaient à faire d'Hector Berlioz le continuateur des continuateurs de Gluck : un pur classique. Au classique Andrieux il demandait un livret d'opéra ; au non moins classique Kreutzer il écrivait une lettre frénétique, après avoir entendu *la Mort d'Abel*. Par intérêt — car c'étaient gens influents — et par passion il se range derrière ceux qu'il traitera de podagres dans deux ans, lorsqu'il connaîtra Shakespeare et Beethoven. Pour l'instant, dans ses articles au *Corsaire*, il les défend contre ce pantin de Rossini

et s'attaque aux dillettantes dont il définit le type : « un homme de bonne compagnie qui doit sans cesse parler musique et ne pas avoir le sens commun, surtout quand il en parle ».

Ses premiers essais, composés sous l'inspiration des tragédies lyriques et de Lesueur, offraient le même caractère de classicisme conventionnel : le *Cheval arabe*, les *Noces d'or d'Obéron et de Titania*, *la Scène de Beverley*, *Estelle et Némorin*, le *Passage de la Mer Rouge*, toutes ébauches sacrifiées plus tard, n'étaient que d'encore timides imitations de Catel, Berton, Kreutzer, Chérubini, eux-mêmes imitateurs de Gluck, le modèle et le dieu.

Cependant à la Côte on s'effrayait de l'avenir d'Hector. Aux vacances de 1824 il y passa une partie de juin et de juillet. Grondements : la tempête n'éclatera que dans deux ans. Et de 1824 à 1826 les mêmes influences s'exercent sur lui, tandis que lentement il prend conscience de son génie. Il vit dans l'intimité de Lesueur, discutant des points de doctrine, recueillant le souvenir des luttes pénibles ou glorieuses qui avaient agité jadis cette existence maintenant si bourgeoise. Il tourne dans le cercle de ses admirations classiques et de ses relations monarchiques. A Chateaubriand il déclare son enthousiasme et demande 1,200 fr. Et ce sont d'habiles démarches auprès du vicomte Sosthène de la Rochefoucauld pour obtenir le concours gratuit de l'orchestre de l'Opéra. Hélas ! le plus grand cheval que la maison du roi ait jamais eu à son service, comme il l'appelle, ne marche pas.

Mais Gaspard de Pons prête 1,200 francs, et cette fois on ne sera pas arrêté à la première répétition faute d'exécutants et de copie, comme cela était arrivé pour le *Passage de la Mer Rouge.* Et le 10 juillet 1825, sous les voûtes de Saint-Roch, Hector Berlioz, élève du chevalier Lesueur, produit un effet d'enfer. Deux bulletins de victoire, l'un du 14 à sa mère, l'autre à Albert du Boys, un jeune ultra bien en cour et très serviable. Il mitraille ses auditeurs et il applique un si rude coup de tam-tam que toute l'église en a tremblé... il hume le flot des vibrations sinistres... et après l'exécution, il entend tous les musiciens, blasés sur les effets de leur art, venir lui dire qu'il a le diable au corps... qu'il ira loin... Le curé de Saint-Roch lui tient une longue harangue pour lui prouver, avec saint Augustin, que ses idées viennent du cœur, *ex pectore*... Lesueur lui reconnaît du génie.

Et déjà frénétique et en même temps clairvoyant, Hector s'analyse, s'exalte et se confie. Quelques mois plus tard il révolutionne la calme et raisonnable Nanci en lui avouant que sa poitrine est le foyer de passions inconnues à plusieurs et incompréhensibles pour tous les individus qui ne les ont pas ressenties ; ceci est écrit dans un de ces moments d'orages auxquels il est sujet depuis qu'il s'occupe sérieusement de musique. Il se sent capable de produire du grand, du passionné, de l'énergique, du vrai, du beau enfin. Et il a raison, et s'il le dit avec exaltation c'est qu'il faut convaincre sa famille qui, elle, ne voit qu'une chose dans tout cela, les dettes à payer.

Entre temps, cette même année 1825, Hector a entendu Weber ou plutôt les castil-blazades offertes aux Parisiens, sous le nom de *Robin des Bois* et la *Forêt de Sénart*. L'originalité de Weber lui échappe encore, mais il s'enflamme pour l'homme, et combatif il attaque Castil-Blaze dans le *Corsaire*.

Sur des paroles d'Humbert Ferrand, il écrit la *Révolution grecque*, scène héroïque à grands chœurs et à grand orchestre — imitation de Spontini, de Lesueur, de Gluck ; il ne réussit pas à la faire entendre aux Concerts spirituels. Éliminé à la première épreuve du concours d'entrée au Conservatoire, il reçoit avis de la suppression de sa pension. Lesueur plaide sa cause, essuie les boutades du Docteur. Hector part à la Côte.

Là, nulle aspiration à la vie romantique, aucune tendance à l'exaltation sentimentale. Famille bourgeoise où l'irritation nerveuse n'aboutit qu'à des scènes d'intérieur, où l'on prend plaisir à se calmer en s'analysant. Le livre de raison du Docteur, le journal de la sœur aînée Nanci, les mémoires du fils, l'abondante correspondance d'Hector avec les siens, nous documentent, avec toute la précision désirable, sur les habitudes de chacun : Le Docteur, intelligence originale mais caractère faible, contrarié dans son libéralisme par les exigences de sa femme. Celle-ci bilieuse, autoritaire, exagérant tous les sentiments au point de rendre la vie familiale souvent difficile. Nanci, littéraire et mesurée, le type de ces charmantes jeunes filles qui n'ouvrent la bouche ou ne prennent la

plume que pour exprimer de très convenables idées, en termes de morceaux choisis ; en elle, si le visage n'est pas émaillé ou peint, le cœur, la pensée, les gestes, tout semble s'envelopper d'une élégante couche du plus pur ripolin — d'ailleurs spirituelle, moqueuse et mettant quelque coquetterie à confier à son journal la mauvaise opinion qu'elle prend d'autrui et la meilleure opinion qu'elle garde d'elle-même. Adèle, encore enfant, mais si naturelle, si vive dans ses passions et ses amitiés, celle qui adora et comprit le mieux son pauvre grand homme de frère. Tels ils nous apparaissent au moment où se produit la crise qui détermine la vocation d'Hector en l'obligeant à s'affirmer contre les répugnances familiales. Il ne convient pas d'oublier cependant une tante d'Hector. Un jour que celui-ci, au cours d'une discussion littéraire, lui demandait si elle eût été heureuse de compter Racine parmi les membres de sa famille, elle ne craignit pas de lui répondre : « Mon ami, la considération avant tout ». Ceci représente très exactement l'opinion de Mme Berlioz et celle du milieu sur la littérature et les arts, le Docteur excepté toutefois.

Aussi la scène inévitable devait-elle éclater entre la mère et le fils. Je m'abstiendrai de la commenter, parce qu'elle est connue et pénible. Hector dut repartir avec le consentement tacite de son père, sans qu'on eût pu faire revenir Mme Berlioz sur les graves paroles dont elle avait accablé son fils.

Il fut inscrit au Conservatoire, élève de Lesueur et de Rejcha, ce dernier plus préoccupé de science que

d'expression, mathématicien dénué d'imagination musicale. Leur autorité, comme celle de Chérubini, auquel Hector se vante d'avoir fait avaler passablement de couleuvres, avec lequel il eut en effet des démêlés fréquents et comiques, ne pèsera plus longtemps sur notre aspirant romantique. Si confuse qu'ait été l'impression des œuvres de Weber, son idéal esthétique ne s'en est pas moins trouvé comme élargi. Dans cette période de transition et de difficultés, il travaille à un opéra des *Francs-Juges*, livret d'Humbert Ferrand, œuvre où la survivance des habitudes classiques n'empêche pas l'imitation de Walter Scott et de Weber. Hector évolue sans bien savoir encore où il va. Il se débat surtout dans des difficultés pécuniaires : il a des dettes à payer et le Docteur supprime la pension pendant quelques mois. Il fait ménage en commun avec Charbonnel, autre étudiant côtois : on use d'expédients. Hector est choriste aux Nouveautés, supplice antimusical, déchéance mondaine. Il parle de s'embarquer comme flûtiste pour le Nouveau-Monde. Au premier concours de Rome il est admissible, mais on déclare sa cantate *d'Orphée* inexécutable. Rage, maladie, abcès à la gorge ouvert à coups de canif.

Année pénible en somme, en apparence vide, importante au point de vue de la formation technique et de l'éducation morale. Au Conservatoire, Berlioz s'indigne des préjugés officiels, de la routine, des admirations surannées, mais il y apprend son métier, sinon son art de musicien. Et dans les luttes quoti-

diennes, en même temps qu'il exerce son active ingéniosité s'exaspère en lui cette faculté de sentir, cette nervosité qui le prédispose aux exaltations prochaines.

1827-1830

LA CRISE ROMANTIQUE : SHAKESPEARE ET MISS SMITHSON — GŒTHE BEETHOVEN — L'ACTION

Le 11 septembre 1827, à l'Odéon, Shakespeare en tombant sur Hector Berlioz le foudroya. « Oh ! Shakespeare » — comme s'écriera Berlioz en ses élans enthousiastes ou désespérés vers celui qu'il appellera père, qu'il invoquera comme un dieu à l'heure de la mort d'Ophélie — surgis des ombres de l'histoire ou de la légende, tes héros auréolés de mystère et de passion se dressaient devant l'imagination de ces jeunes hommes comme un idéal de beauté romantique — et tes drames d'un coloris et d'un relief si merveilleux, où l'ardeur des sentiments s'exaltait en lyriques envols, tandis que douloureuse et palpitante l'action se précipitait vers de poétiques catastrophes, leur offraient un symbole de la vie qu'ils auraient rêvée, que quelques-uns allaient essayer de vivre. Shakespeare c'était la destinée romantique projetée sur le fond sublime de la poésie la plus libre, la plus intense qui fût. Hypnotisé par la force des passions et la splendeur du décor, enivré de poésie et de couleurs, soulevé par l'élan de toute sa jeunesse, Hector Berlioz

entra dans ce monde féérique où tout était lyrisme et beauté. Sa vision se renouvelait à l'aspect des paysages imprégnés de brume, terrasse et lagune d'Elseneur où glissaient le spectre du vieux Roi, Hamlet, rêveur à l'imagination hantée de fantômes, Ophélie, ombre déjà d'elle-même : un monde fantastique se révélait à lui.

Et c'était encore le mirage ensoleillé d'une Italie pittoresque où se déroulait la plus belle histoire d'amour que pût imaginer un jeune homme de 1827, haines implacables, l'amour plus fort, plus fort que tout, la mort.

Pour le descriptif qu'il était se dessinaient déjà sans doute les grandes scènes de ses symphonies où la musique impose, par le rythme et le coloris, à l'auditeur sensible et imaginatif, une silhouette ou une vision pittoresque.

Mais plus encore il découvrait dans Shakespeare des états d'âme avec lesquels les siens se confondaient naturellement. Les anxiétés frémissantes d'Hamlet, ses inquiétudes au seuil de l'au-delà, les sarcasmes dont il flagelle âprement l'odieuse réalité, correspondaient en lui à une surexcitation nerveuse, un affolement de l'imagination, une exacerbation de la sensibilité qui le prédisposaient à tenir ce rôle. Il songera vers 1834 à composer un opéra d'Hamlet. Ne regrettons pas trop, toutefois, que ce projet n'ait pu aboutir, l'ironie dont est faite ce caractère le rendant inexprimable en langage musical. Il écrira seulement l'admirable mort d'Ophélie et la marche funèbre sur la

dernière scène d'*Hamlet*. Mais dans la vie il jouera volontiers l'Hamlet, suivant même, aux heures romantiques, les convois et méditant sur la mort, toujours âpre dans son éternelle raillerie, vengeur de l'art contre ceux qu'il flétrira du nom de Polonius.

Naturellement il était Roméo, passionné, éperdûment lyrique — et l'héroïne de Shakespeare en lui apparaissant sous les traits d'Harriett Smithson, il lui donna la réplique avec la même fougue juvénile que le véritable Roméo. Peu importe qu'il se soit ou non écrié le 15 septembre : « cette femme je l'épouserai et sur ce drame j'écrirai ma plus vaste symphonie », puisque ces deux pressentiments se sont réalisés. Six ans plus tard, le 3 octobre 1833, il épousera Harriett Smithson — le 24 novembre 1839, on exécutera sa symphonie de *Roméo et Juliette*.

La vie réelle et la vie imaginative se touchent et se mêlent perpétuellement ainsi chez Hector Berlioz.

Admiration littéraire et passion réelle, si brusques, si fortes qu'il est difficile de savoir laquelle de ces deux impulsions détermine l'autre, éveillent la création qui se confond en lui avec la vie. Un sentiment agissant à la manière d'un explosif et provoquant une exaltation violente suivie d'une aussi violente dépression nerveuse, un travail d'imagination à la fois littéraire et musicale qui ajoute à l'état d'âme la séduction d'un illustre modèle d'art, pour aboutir à une traduction sonore de la passion éprouvée, ainsi refondue dans le moule admiré; enfin une activité sujette à des à-coups d'épuisement mais hardie et organisatrice : telles sont

les phases ordinaires de la crise berliozienne, crise d'inspiration et de génie. Simultanément il s'exaltait, poursuivant son rêve dans la vie et reflétant celle-ci dans son œuvre, dupe d'une imagination pour laquelle le sentiment actuel constituait la seule réalité. Cette illusion qu'on pourrait appeler l'illusion romantique et qui consiste à tenter systématiquement la transformation de l'existence coutumière en œuvre d'art, en drame passionnel, selon l'idéal de l'époque, à vouloir confondre le point de vue de l'action pratique et celui de la création littéraire, nul n'en fut plus souvent victime qu'Hector Berlioz, tempérament et caractère violemment romantique.

Pour ne pas céder à la tentation de traiter ici de l'amour romantique comme tout à l'heure de l'Italie des romantiques, il faut non pas se souvenir du précepte de la Genèse, mais bien plutôt se pénétrer de la vérité contraire qui s'impose aux conférenciers eux-mêmes imaginatifs : allez et ne multipliez point — et si j'ose dire, car ce n'est plus précisément le langage de la Genèse — ne soyez point conférenciers gigognes.

Hector Berlioz, fou de Shakespeare et d'Harriett Smithson, rêvait donc de revivre avec elle Roméo et Juliette. Au travers des ironies hamlétiques ou byroniennes, des désespérances convulsives, des exaltations éperdues, et pendant que coup sur coup tombent sur lui pour le foudroyer Gœthe, Beethoven après Shakespeare, tandis qu'il confie ses émotions aux œuvres personnelles et malgré lui quelquefois à ses cantates de concours, dans la période la plus com-

plexe et la plus confuse de sa vie, Hector Berlioz semble obsédé par cette idée fixe qui deviendra bientôt le *leit-motiv* de la *Symphonie fantastique*.

Harriett Smithson, étoile de théâtre, princesse trop lointaine, objet d'imaginations incandescentes, détermine tour à tour en lui des frénésies de passion et de rage désespérées — crises physiologiques d'abord : folies ambulatoires, errances nocturnes dans les rues de Paris et dans les plaines des environs (Villejuif, Sceaux, Neuilly, café Cardinal), l'effroyable course à Villeneuve, d'autres encore, celle au retour de laquelle il écrit l'*Élégie* en prose (octobre 1827, juin 1828, derniers mois de 1829 et premiers de 1830), crises suivies de sommeils terrifiants, d'affaissement complet — crises sentimentales surtout, et d'abord chagrin dont rien ne peut le distraire, dégoût de la vie (novembre 1827)... existence empoisonnée... malgré tous ses efforts, la vie lui échappe... sensations déchirantes... persécutions de sa famille (juin 1828)... puis en janvier 1829 espoirs, lyrisme : « Ophélie n'est pas si éloignée de moi que je le pensais... » Turner, son homme d'affaires, est sûr de réussir... « Si jamais je réussis, je sens à n'en pouvoir douter que je deviendrais un colosse en musique : j'ai dans la tête depuis longtemps une symphonie descriptive de Faust qui fermente ; quand je lui donnerai la liberté je veux qu'elle épouvante le monde musical... L'amour d'Ophélie a centuplé mes moyens... Comment ! je parviendrais à être aimé d'Ophélie... je vivrais donc ? j'écrirais donc ? j'ouvrirais mes ailes ? »

Espoir, attente inutiles, hélas ! le lundi soir, 2 mars : « Tout est fini, écrit-il à Albert du Boys, lettre refusée... il n'y a rien de plus impossible... elle est peut-être mariée secrètement .. quelle destinée... deux ans de souffrances l'ont commencée... combien m'en reste-t-il pour la finir ? L'excès de la douleur m'a rendu insensible... je suis au centre d'une circonférence qui va toujours en grandissant. Le monde physique et intellectuel me paraît placé sur cette circonférence qui s'éloigne sans cesse, et je demeure seul avec la mémoire dans un isolement toujours plus grand ».

Et du 21 mars 1829 à avril 1830, en l'absence d'Ophélie repartie pour la Hollande ou l'Angleterre, il traduit son désespoir en métaphores incendiaires, dans les lettres à H. Ferrand ou à F. Hiller, désespoir mélodromatique qui se dépense en tirades mais qui aboutit à des actes : « Quand j'aurai écrit une composition instrumentale immense que je médite, je veux pourtant aller à Londres la faire exécuter, que j'obtienne sous ses yeux un brillant succès ! » Cette immense composition instrumentale ce sera la *Symphonie fantastique* élaborée dans les premiers mois de 1830, en pleine crise, dans un état d'âme que définissent admirablement les lettres de février. Il y invoque Ophélie : « Oh ! malheureuse ! si elle pouvait un instant concevoir toute la poésie, tout l'infini d'un pareil amour, elle volerait dans mes bras, dût-elle mourir de mon embrassement ». Une lettre à F. Hiller nous dévoile la complexité de ses sentiments. Il voit

Ophélie... il croit voir Beethoven... Spontini... Weber... « Tout ceci est fou... Non, je veux vivre encore... la musique est un art céleste, rien n'est au-dessus que le véritable amour ; l'un me rendra peut-être aussi malheureux que l'autre, mais j'aurai vécu...» — et l'idée fixe reparaît : « Il y a aujourd'hui un an que je la vis pour la dernière fois... oh ! malheureuse ! que je t'aimais ! j'écris en frémissant que je l'aime !... S'il y a un nouveau monde, nous retrouverons-nous?... Verrai-je jamais Shakespeare? Pourra-t-elle me connaître?... comprendra-t-elle la poésie de mon amour?... oh ! Juliette, Ophélia, Belvidera, Jeanne Shore, noms que l'enfer répète sans cesse... » — Retour sur lui-même, il s'analyse : « Je suis un homme très malheureux, un être presque isolé dans le monde, un animal accablé d'une imagination qu'il ne peut porter, dévoré d'un amour sans bornes qui n'est payé que par l'indifférence et le mépris ; oui ! mais, comme certains génies musicaux, j'ai ri à la lueur de leurs éclairs et je grince des dents seulement de souvenir !... »

Ces agitations se comprennent d'autant mieux qu'Harriett Smithson allait revenir à Paris pour débuter, hélas ! à l'Opéra-Comique comme figurante dans les rôles muets... Décristallisation... Ophélie et Juliette étaient dignes de son amour... « La première marcheuse de l'Opéra-Comique n'est plus qu'une femme ordinaire, douée d'un génie instinctif pour exprimer les déchirements de l'âme humaine qu'elle n'a jamais ressentis et incapable de concevoir un

sentiment immense et noble comme celui dont je l'honorais. » C'est qu'aussi bien d'affreuses vérités découvertes l'ont mis en train de guérison, et la symphonie fantastique s'achève en une hoffmannesque parodie du grand amour de Berlioz. Quant à lui... son vaisseau voguait passablement... et il allait emporter l'ange de F. Hiller, Camille Mocke, la jolie pianiste qui sera Mme Pleyel. Distraction violente.

Il pourrait sembler qu'une vie passionnelle aussi ardente eût pu suffire à dépenser les énergies d'Hector Berlioz. Il n'en est rien. Virtuose de l'enthousiasme, volcan à foyers et cheminées multiples, Hector délirait pour Faust, pour Beethoven, voire pour Th. Moore, et en même temps qu'il s'acheminait de concours en concours vers le prix de Rome, opérait à coups de concerts la conquête de Paris.

Faust, dans la traduction de Gérard de Nerval, l'avait fasciné dès la fin de 1827, deux mois après la révélation shakespearienne. N'avait-il pas, lui aussi, comme le docteur Faust, sondé de son inquiète ardeur l'énigmatique nature? N'entendait-il pas en lui la réponse ironique de Méphistophélès aux aspirations romantiques de sa jeunesse? « Hamlet, Faust, ces deux explicateurs de ma vie », écrit-il à cette époque, lyrisme, ironie, méditation, tour à tour enthousiaste ou sarcastique, sur le mystère de sa destinée; surtout évocations pittoresques, tableaux merveilleux qui se déroulent devant son imagination de descriptif : voilà ce que Gœthe comme Shakespeare lui offrait. Il songe à un ballet de *Faust*, pantomime vraisemblablement

symbolique, mais il écrit et publie les huit scènes de *Faust* en avril 1828, première forme géniale de sa *Damnation :* colorées ou rêveuses, lyriques ou mordantes, d'une rythmique absolument originale, elles affirment le sens créateur d'Hector Berlioz à cette date [1].

En mars 1828, aux concerts du Conservatoire, l'audition des symphonies de Beethoven le foudroya. L'effet de ces œuvres et des quatuors sur un être doué d'une organisation qui sympathisait jusqu'à un certain point avec celle de l'auteur, comme l'était Hector, fut profond. « Je sentis mes cheveux se hérisser, mes dents se serrer avec force, tous mes muscles se contracter. . . et enfin des larmes froides, des larmes de l'angoisse et de la terreur. . . vinrent mettre le comble à cette cruelle émotion. . . ». Ainsi note-t-il ses sensations dans les articles de 1829 sur Beethoven au *Correspondant*... et, dans une lettre du 29 mars à sa sœur Nanci, il précise ainsi : « Nous nous sommes trouvés six à demi morts à la vérité de l'émotion que nous éprouvions... il est monté si haut que la respiration commence à manquer. . ., il était sourd quand il écrivit ce quatuor, et pour lui comme

[1] C'étaient : *Chants de la fête de Pâques ; Paysans sous les Tilleuls ; Concert de Sylphes ; Ecot de joyeux compagnon* (qui deviendra la *Chanson du Rat*) ; la *Chanson de la Puce ;* la *Sérénade de Méphistophélès* (n° 8) avec accompagnement de guitare, raillerie infernale, atroce ; enfin n°s 6 et 7, ce dernier comprenant aussi le « Chœur des soldats », les deux « Airs de Marguerite ». L'entrée de Marguerite, qui précède la Ballade du « Roi de Thulé », n'a pas été composée à cette date. Elle appartient seulement à la *Damnation de Faust*.

pour Homère, l'univers s'enferma dans son âme profonde. C'est de la musique pour lui et pour ceux qui ont suivi la progression incalculable de son génie. » Hector sentit plutôt qu'il ne comprit la beauté de cette musique pure..., elle ne suggérait aucune image précise à son imagination de latin ; elle n'était point accompagnée de programme littéraire. Mais s'il convient d'apporter quelques rectifications au mot bien connu de Berlioz : « J'ai pris la musique où Beethoven l'avait laissée », comme à celui de Liszt, un soir que Berlioz, tout en larmes, l'écoutait jouer une sonate du maître de Bonn, « il a écouté cela en héritier présomptif » ; il ne faut pas oublier non plus quelle originalité c'était en 1828 d'admirer sincèrement Beethoven, ce qu'une pareille influence éveillait de formes musicales inconnues et de sentiments nouveaux dans cette âme frénétique, et qu'enfin Hector va bientôt écrire sa première symphonie.

Heureux Berlioz ! Virgile et Gluck — puis Shakespeare et son admirable interprète, Miss Smithson, — Gœthe, Beethoven, avaient déchaîné en lui des tempêtes d'enthousiasme, fécondé son imagination à la fois littéraire et musicale — et, conscient de la grandeur de ses admirations comme de la puissance créatrice de ses sentiments, il aspirait simplement à se montrer digne d'eux et d'elle, dans une rage de génie.

Il définit ainsi sa conception musicale dans un article du *Correspondant* : « La musique est l'art d'émouvoir par des sons les êtres sensibles, intelligents, instruits et doués d'imagination..., la musique romantique

trouvera des effets nouveaux en se servant des mélodies populaires..., il n'y a que des effets et il faut savoir les employer..., Weber et Beethoven ont créé un genre romantique, le genre instrumental expressif qui est la musique livrée à elle-même, langage extrêmement vague et par là même de plus de puissance sur les êtres doués d'imagination. Tel sera l'effet de ce genre : un monde nouveau s'ouvre à nos regards ; on est transporté dans une sphère d'idées plus élevées, on sent se réaliser en soi la vie sublime rêvée par les poètes ».

Son activité n'était pas moindre que ses aspirations. Sans parler des cantates de concours : *Herminie*, en 1828, qui lui vaut le second grand prix de Rome ; la *Mort de Cléopâtre* en 1829 [1] ; *Sardanapale* en 1830, l'année du prix de Rome ; il a composé les huit

[1] La *Cantate de Cléopâtre* fut composée en 1829, lors du troisième concours à l'Institut, dont Berlioz nous a fait un récit plein d'humour, au chapitre XXVe des *Mémoires* et dans la lettre du 29 août à Humbert Ferrand.

C'est l'année où parurent les huit scènes de *Faust* et les *Mélodies irlandaises*, où le livret des *Francs Juges* fut refusé à l'Opéra, où l'ouverture de cette même œuvre fut exécutée au concert du 1er novembre. Hector Berlioz vient d'écrire également sa notice biographique sur Beethoven. Passionnellement il est en plein désespoir shakespearien. Henriette a quitté Paris en mars... La lettre à Humbert Ferrand retrace en un véritable tableau d'incendie l'épouvantable puissance du fléau dévastateur.

Aussi cette cantate a-t-elle la valeur d'un document psychologique, indépendamment de sa valeur musicale. Elle nous intéresse encore en ce que le sujet de *Cléopâtre* hypnotisera de nouveau l'imagination de Berlioz vers 1859.

Rappelons simplement les passages des *Mémoires :* « Le sujet qu'on nous donna à traiter était celui de Cléopâtre après la bataille d'Actium. La reine d'Égypte se faisait mordre par l'aspic et mourait dans les

scènes de *Faust* en mars, le *Ballet des Ombres* et les *Mélodies irlandaises* en décembre 1829 ; il veut convertir *Atala* en tragédie lyrique, n'y réussit pas, mais donne la *Tempête* à l'Opéra le 7 novembre et la *Symphonie fantastique* le 5 décembre 1830. Surtout il organisait des concerts consacrés à ses œuvres : 26 mai 1828, 1er novembre 1829, 7 novembre et 5 décembre 1830 — venant à bout de l'opposition de Chérubini, agent subalterne, galvanisant la Presse et

convulsions. Avant de consommer son suicide, elle adressait aux ombres des Pharaons une invocation pleine d'une religieuse terreur : leur demandant si, elle, reine dissolue et criminelle, pouvait être admise dans un des tombeaux géants élevés aux mânes des souverains illustres par la gloire et par la vertu.

« Il y avait là une idée grandiose à exprimer. J'avais maintes fois paraphrasé musicalement dans ma pensée le monologue immortel de la *Juliette* de Shakespeare :

But if when I am laid into the tomb

dont le sentiment se rapproche, par la terreur du moins, de celui de l'apostrophe mise par notre rimeur français dans la bouche de Cléopâtre.

« Je composai donc sans peine sur ce thème un morceau qui me paraît d'un grand caractère, d'un rythme saisissant par son étrangeté même, dont les enchaînements enharmoniques me semblent avoir une sonorité solennelle et funèbre, et dont la mélodie se déroule d'une façon dramatique dans son lent et continuel *crescendo*. J'en ai fait plus tard, sans y rien changer, le chœur (en unissons et octaves) intitulé *Chœur d'ombres*, de mon monodrame lyrique de *Lélio* ».

A Ferrand il écrivait :

« O mon cher Ferrand, je voudrais pouvoir vous faire entendre la scène où Cléopâtre réfléchit sur l'accueil que feront à son ombre celles des Pharaons ensevelis dans les Pyramides. C'est terrible, affreux ! C'est la scène où Juliette médite sur son ensevelissement dans les caveaux des Capulets, environnée vivante des ossements de ses aïeux, du cadavre de Tybalt ; cet effroi qui va en augmentant !... ces réflexions qui se terminent par des cris d'épouvante accompagnés par un orchestre de basses pinçant ce rythme... »

(Ici Berlioz fait trois citations musicales ponctuées de l'exclamation : « Oh ! Shakespeare ! »).

surtout les jeunes ; jouant de la réclame et de l'enthousiasme, habile, irrésistible : « Grand général » dira Wagner, comparant Berlioz, à la tête des exécutants, à Napoléon à la tête de la monstrueuse mêlée. Et Berlioz se juge de même lorsqu'il écrit à son père, le 30 octobre 1830 : « Voilà que je commence à éclater. Soyez tranquille, mon père, j'espère qu'un jour on pourra me dire, comme Napoléon disait à Gœthe : « Vous êtes un homme » ; à demain un autre bulletin ».

Activités, passions, enthousiasmes, tout l'être d'Hector Berlioz s'exprime dans cette *Symphonie fantastique* où, sur un scenario dont le point de départ est une hallucination, il s'est joué le drame ou le roman de son adolescence rêveuse comme de sa jeunesse passionnée ; œuvre vécue, la plus ardente, la plus lyrique, la plus fantastique aussi qu'ait créée l'imagination romantique [1].

[1] Les *Mélodies irlandaises* ne sont pas de moins brûlantes confidences. La belle voyageuse est beaucoup moins celle de la légende irlandaise que l'actrice sublime envolée vers son pays d'origine. Bessy à laquelle il dit adieu en ajoutant : « Nous nous verrons encore », c'est encore Elle. Dans le *Coucher de soleil*, rêverie si poétique et si colorée, ne nous semble-t-il pas voir apparaître — pendant que se lèvent ces voiles d'or qui dérobent les îles heureuses, aux montées arpégées de l'accompagnement et sur les lentes inflexions de la voix — l'astre de sa vie, Harriett Smithson. Et je ne doute pas que cette harpe, dont il nous dit l'origine, soit autre chose que son âme : « Hélas ! elle aimait seule », qui, soupire, « près de toi les accords d'allégresse, loin de toi le chant des regrets ». Enfin, dans *l'Élégie* en prose qu'il écrivit au retour d'une des courses folles où il se lançait à la poursuite de son âme, dans cette *Élégie* dont il a parlé avec un lyrisme peut-être excessif, que d'aucuns jugeront plus mélodromatique que dramatique, d'une allure parfois vulgaire (l'était-elle ? ou l'est-elle devenue par l'abus des mêmes procédés ?) il a exprimé, sous une influence active et immédiate, ses romantiques désespoirs.

1830-1833

DISTRACTION VIOLENTE : CAMILLE MOCKE L'ITALIE — LE MARIAGE DE BERLIOZ

Dans une étude de ce genre qui est beaucoup moins une biographie proprement dite, c'est-à-dire un répertoire de faits, qu'un essai de psychologie poétique, un effort pour pénétrer l'inspiration berliozienne en ses éléments affectifs ou littéraires, il était nécessaire d'insister sur cette période essentielle dans l'histoire des sentiments et de l'imagination d'Hector Berlioz. Il le serait beaucoup moins de s'attarder au chapitre qu'il a intitulé : « Distraction violente ». Sans doute les délires d'Hector pour Camille ne révèlent pas moins d'imagination que les enthousiasmes récents ; mais outre que Camille Mocke n'occupe que très peu de place dans l'œuvre de Berlioz, auquel elle n'inspire que *La Tempête*, ils nous semblent comme un reflet et une exagération du grand amour romantique pour Miss Smithson. On peut regretter d'ailleurs qu'un éditeur imaginatif n'ait point sollicité d'Hector, à cette époque, le manuel du parfait fiancé romantique.

D'une même œuvre, la *Symphonie fantastique*, foudroyer la fiancée n° 1 et conquérir la fiancée n° 2, traîner l'une aux orgies du sabbat, prendre son vol avec l'autre vers les cieux, éprouver une asphyxie d'admiration à l'entendre penser tout haut de sublimes adagios qui la tuent, souhaiter mourir un jour qu'elle se croit attaquée de la poitrine, chanter son amour dans

un poème symphonique d'inspiration shakespearienne, obtenir devant elle un succès satanique, furieux, effroyable, épouvantable — mais hélas! bientôt aussi partir seul pour le fatal voyage en Italie, rêver de revenir en frémissant comme un boulet rouge, n'avoir d'autres nouvelles que les insinuations perfides de ce gros scélérat d'Hiller, aucune de la fidèle fiancée, jouer au Byron dans *La Tempête*, lancer mille malédictions sur tous, sur lui-même, sur la nature; s'exaspérer et exaspérer tous les camarades de la villa Médicis — puis une fois la nouvelle reçue du mariage de Camille avec Pleyel — ignoblerie, sublime de scélératesse — s'enfuir, armé de pistolets, déguisé en femme de chambre, vouloir massacrer belle-mère, fille et gendre, jouer du suicide pour se tirer d'affaire, après des hésitations et un débat héroï-comique entre le désir de châtier et celui de garder la vie et sa pension — plus tard, dans une nouvelle vengeresse, inventer seulement un appareil pour faire un hachis expiatoire avec, comme morceau de résistance, Mme Mocke, l'ex-belle-mère, Mme Canaille ou l'Hippopotame — il y a des variantes, — ce sont là certes sentiments, attitudes, gestes qui suffiraient à créer un type si ce type n'avait existé.

1831 - 1832

L'Italie.

Pour tant d'agitations, l'Italie n'offrait aux imaginations d'Hector Berlioz qu'un cadre trop classique, des horizons trop limités. Ce beau ciel, cette constante

uniformité, ces jours qui tous se ressemblent lui pèsent lourdement : il aime le vent, le tonnerre, l'inconnu. Il se sent possédé du spleen jusqu'à en devenir comme un dogue qui prend la rage. Rome, fantôme de grandeur, l'assomme : il y a tant en lui, comme en elle, de champs ravagés, de palais déserts, de ruines déjà froides qu'il lui faut chercher au dehors le mouvement, la chaleur, la vie. L'air de Rome l'étouffe, il n'y a pas une idée, on n'y vit pas si on a une tête et un cœur, il n'y faut que des sens externes. Il n'y rentre que pour s'endormir du triste et lourd sommeil de l'ennui. Il sympathise très peu avec ces Messieurs de l'Académie, la maudite caserne, industriels défiants de tout enthousiasme, êtres vulgaires sans âmes d'artistes, atteints d'une lèpre de trivialité. Dans ce pays arriéré, ni livres, ni spectacles, et il ne peut vivre sans musique, privé des jouissances de son art. Leur musique n'est qu'un plaisir des sens, rien d'autre ; ces Italiens forment le peuple le plus inaccessible de tous à la partie poétique de l'art ainsi qu'à toute conception excentrique un peu élevée ; une partition, pour leur plaire, doit s'assimiler comme un plat de macaroni.

Ainsi apparaissait l'Italie historique, artistique et officielle au jeune Hector Berlioz, dégoûté de la vie, ravagé par un spleen inguérissable qu'il diagnostique avec toute la précision technique d'un ex-carabin et la clarté d'un Latin épris d'analyse [1].

[1] Cette mélancolie s'est exprimée musicalement d'une manière toute spontanée dans la *Captive*, écrite de verve un soir à Subiaco. En sa

Au travail d'imagination déformatrice s'opposait une exaltation pour la grande nature et la vie libre. En attendant de quitter ce pays morne et antimusical où il lui faut pourrir loin de Paris, il se jette dans la vie sauvage pour y sentir tout le charme de la liberté physique absolue. Il ne crée pas faute d'inspiration, mais son activité se dépense dans la sensation présente vigoureusement poursuivie. « Je voudrais voyager, courir, voir quelque chose de vraiment nouveau, parcourir le plus grand segment possible du cercle si borné de la vie, essayer de deux, trois, dix, trente manières de vivre..., essayer de tout..., allons! la vie animale!... » et encore : « je m'enfuis aux montagnes où je passe une bonne partie de mon temps, n'obéissant qu'à mon caprice... Un village m'ennuie-t-il, je vais dans un autre. Tantôt perché sur les roches nues de Civitella, je salue avec amour la mer que j'aperçois à l'horizon, tantôt, un fusil à la main, je redescends dans les plaines mener la vie du chasseur errant. Indifférent à tout..., désireux d'aventures, et, par conséquent, n'en trouvant jamais..., je circule dans toutes les directions, poussé à l'Ouest, à l'Est, au Sud ou au Nord, par le vent capricieux de ma fantaisie ».

Nice, sa jolie petite Nice tout ensoleillée; Florence,

forme originale, comme remaniée et développée, elle était bien ce que dira plus tard Berlioz dans une lettre à Liszt : « une de ses compositions les plus colorées ». Suggestion, peinture musicale, comme le poème de Hugo est un tableau littéraire — mais surtout épanchement lyrique d'un sentiment obsédant, l'ennui de l'exilé, du captif — loin d'Harriett Smithson, de Camille Mocke et de Paris.

qu'il aime d'amour, qu'il ne peut revoir sans un trouble intérieur, pour y avoir crevé d'enthousiasme en lisant le *Roi Lear ;* Tivoli, si ravissant et original ; Pompéi, qu'il voudrait contempler seul, errant la nuit à travers des colonnes et des ombres de colonnes, vu de la lune seulement et libre de se livrer à tous les caprices de son impressionnabilité (pour ne pas dire imagination) ; Naples surtout — car c'est du bruit, de l'éclat, du mouvement — Naples, où ses entrailles fraternelles s'émeuvent aux cris du Vésuve souffrant et furieux, où, dans un magnétisme de souvenirs, de poésie, de lumière, d'air pur, d'horizon rose, de créations fantastiques, il voit un soir — avec quelle émotion ! — le soleil se coucher derrière le cap Misène, pendant que du sublime paysage, illustré par Virgile, semblaient surgir, rajeunis, Enée, Juble, Latinus, Pallas, le bon Evandre, la résignée Lavinie, Amanda, le malheureux Turnus et tout le bataillon de héros aux panaches flottants, dont le génie du poète a peuplé ce rivage ; autant de décors que son génie pittoresque, fasciné sous les influences combinées des souvenirs, de la poésie, de la musique, par le torrent magique des sensations, fixe comme des formes possibles de beauté qu'évoquera l'action musicale et qui l'encadreront comme d'une harmonie de souvenirs.

Ainsi Berlioz, arrêté dans son expansion sentimentale et créatrice, se développait dans le sens même des énergies italiennes, telles qu'à l'époque de la Renaissance elles s'étaient épanouies dans l'action d'un Benvenuto Cellini. Son idéal ne diffère guère de

la « virtu » telle que la pratiquèrent les artistes du XVIe siècle. Et sans doute il entre bien dans cet idéal quelques éléments de contrebande, brigandages imaginaires et romantiques qui hanteront le cerveau halluciné de Lelio, revenant à la vie, ou la pensée inquiète et rêveuse de Harold en Italie ; mais l'activité effrénée, libérée de toute raison sociale ou individuelle, l'activité dans la recherche de la sensation comme dans la création instinctive de l'art, la « virtu », l'art pour l'art, je dirais volontiers la virtuosité dans la vie ou dans l'œuvre, après avoir été la forme même d'existence d'Hector Berlioz, deviendront le principe inspirateur et comme l'âme de son premier opéra, *Benvenuto Cellini*, en 1838. L'Italie n'inspira immédiatement que très peu de chose à Berlioz, mais elle renouvela en partie le monde intérieur de sentiments et surtout d'images dans lequel lentement s'élaboraient les chefs-d'œuvre de la maturité prochaine.

1833

Le Mariage de Berlioz.

Cependant depuis une année — car il raccourcit de près de moitié la durée officielle du séjour en Italie — le cœur d'Hector faisait relâche. Il est du moins permis de le supposer à lire les plaisanteries dont il accable ses malheureux amis en mal de matrimoniofurie, comme il appelle une passion dont lui-même semble d'ailleurs avoir passablement souffert. Et ceux qui ont suspecté ou attaqué la moralité de

Berlioz auraient cependant dû bien considérer qu'il ne fallait pas seulement beaucoup lui pardonner parce qu'il avait beaucoup aimé, mais aussi parce qu'il avait voulu beaucoup épouser. Cet imaginatif, auquel deux mariages n'apporteront que deux désillusions, désira toujours et quand même épouser : épouser Camille Mocke, épouser Mme Fornier, épouser Mlle Lesueur et Mlle Louise Vernet ; pour cette dernière cependant — et d'ailleurs les berlioziens sont partagés sur ce point — il est probable qu'après l'avoir jugée et déclarée insupportable pendant son séjour à Rome, il la transforma peu à peu, elle aussi, en une gracieuse Ariel, par un singulier travail d'imagination amoureuse rétrospective.

De pareils jeux ne lui suffisaient pas.

Loin de Paris et de Miss Smithson, il se ronge d'ennui à la Côte ou à Grenoble, de juin à décembre 1832, bête comme un conspirateur, écrit-il, se refusant absolument à épouser 300,000 francs et déclarant à Mme Vernet qu'il n'est à vendre à aucun prix. Il entend gronder Paris dans le lointain. Il y arrive dans les premiers jours de novembre, descend dans l'ancien logement d'Harriett Smithson, découvre qu'il s'est étrangement trompé sur son compte, et, le 2 décembre lance, cette fois à Elle, et non plus à Camille, la déclaration à grand orchestre qu'était l'épisode de la vie d'un artiste. Succès furieux, extraordinaire, et surtout neuf jours après aveu d'amour de la part d'Harriett. « Elle m'aime, elle a un cœur de Juliette, et c'est bien là mon Ophélie..., ma chère symphonie,

je voudrais la mettre sur un autel et lui brûler des parfums... Elle doit jouer bientôt dans une grande représentation le *Roméo* de Shakespeare..., j'y serai, et après la tragédie, le véritable Roméo, celui qu'a créé Shakespeare, moi enfin, oui, moi, je serai aux pieds de ma Juliette, prêt à mourir, prêt à vivre même si elle veut... Oh ! parle donc, mon orchestre ! » Jusqu'au 3 octobre 1833, par l'opposition des deux familles, par l'effet des calomnies et des persécutions, sa vie redevient un va et vient de passions et de rages, un roman qui l'intéresse beaucoup : un jour, le soleil luit, il épouse ; le lendemain il a trop souffert..., il faut qu'il aille de l'avant : Harriett n'ose lui confier son sort... Ils se tourmentent mutuellement... Lui s'empoisonne à ses yeux... Mais il obéit à la voix secrète de son cœur — et c'est ce qui fait la beauté de ce sentiment inexplicable : « Quand elle serait abandonnée du ciel et de la terre, je lui resterais encore aussi aimant, aussi prosterné qu'aux jours de sa gloire et de son éclat ». Ainsi vient-il enfin à bout de ce chef-d'œuvre d'amour et de persévérance, « un amour de cinq ans, concentré, qui a résisté à tout, même à une passion épisodique ! le fer était rompu dans la plaie. Mon Dieu ! qu'est-ce qui pourra jamais exprimer ? rien, pas même la musique ».

Heureusement si. Enfin ! Berlioz était marié. Le mariage eut du moins pour lui cet avantage de lui permettre d'écrire à tête et surtout à cœur reposé les œuvres qui vivaient en lui de la vie orageuse et romantique des passions. Bienheureux entre tous ceux pour

qui se marier c'est encore et surtout de la poésie, et qui épousent une Muse et non pas une dot. Aux esprits trop raisonnables qui s'étonneraient de sentiments si forts qu'ils en paraissent quelquefois excessifs, qu'il soit permis de redire, en en faisant peut-être une application imprévue, la profonde pensée de Pascal : « Le cœur, le cœur d'un romantique a ses raisons que la raison ne connaît point ».

II. — *Les Sentiments — Les Œuvres*

(1833-1869)[1]

1833-1841

LE MÉNAGE BERLIOZ-SMITHSON — LES ŒUVRES :

Harold en Italie — Le Requiem — Benvenuto Cellini — Roméo et Juliette — La Symphonie funèbre et triomphale.

Nous nous étions arrêtés, comme il convenait, au seuil de la vie conjugale où Roméo entraînait enfin sa Juliette. Dénouement tardif, trop tardif. Berlioz, en

[1] Obligé de faire rentrer dans le cadre très étroit d'une seule conférence l'exposé des trente-six dernières années d'une vie extrêmement riche en incidents de toute sorte, j'ai dû — héroïquement — faire la part, non pas du feu... mais du silence, retrancher impitoyablement tous les passages où j'avais rapidement esquissé, pour chaque période, les principaux résultats de l'activité extérieure de Berlioz. Pour combler ces graves lacunes, que l'on veuille bien se reporter à l'un ou l'autre des beaux travaux d'Ad. Jullien, Hippeau, Tiersot, Prod'homme, Ad.

épousant Miss Smithson quelques années plus tôt, aurait sans doute puisé à la source si profonde de son amour où — pour me servir d'une métaphore qu'il aimait — se reflétait le grand soleil shakespearien, quelques inspirations aussi poétiquement belles qu'ardemment sincères. Miss Smithson, dans tout l'éclat de sa beauté et de son génie, interprète idéale de Shakespeare, l'eût presque fatalement amené à créer des chefs-d'œuvre dans un genre qui convient à notre tempérament national, celui de la musique de scène. Et, s'il est permis de refaire un beau rêve que l'histoire n'a pas réalisé, imaginons, en pleine période romantique, Shakespeare joué par Miss Smithson pendant qu'à l'orchestre se déroule une symphonie d'Hector Berlioz où chante la passion triomphante et inspirée de l'époux et du musicien-poète. Et sans doute il y aura dans quelques années une symphonie dramatique de *Roméo et Juliette*, mais que de chefs-d'œuvre Berlioz eût peut-être illustrés musicalement si la célèbre actrice anglaise avait consenti à l'épouser au

Boschot, R. Rolland, qui tous me furent très précieux pour la documentation.

Plus rigoureusement emprisonnés que les auteurs classiques dans une nouvelle cage des unités, les conférenciers, trop souvent, comme les personnages du *Cid*, sont obligés de travailler à l'heure et même au quart d'heure. Il faut les plaindre. A cette allure de sport on risque à chaque instant de briser ses périodes contre une masse de faits que l'on voudrait éviter, ou, pis encore, on risque, en dressant une statue de compositeur, d'oublier non pas seulement le bâton du chef d'orchestre mais, et ce qui est plus grave, les bras ou même le buste. On croyait avoir figuré un homme. On a péniblement réussi à mettre debout quelque chose qui, de loin comme de près, ressemble tout juste à un invalide.

temps glorieux des représentations shakespeariennes. En 1833, au contraire, elle ne lui apportait plus, avec le prestige du passé, que des dettes, une santé compromise par une chute récente et aussi par l'âge qui vient. Repoussé en 1829, Hector l'épouse maintenant. Et qu'on l'accuse de folie si l'on y tient absolument ; que l'on ne méconnaisse pas au moins la sincérité de ses sentiments et la noblesse de sa conduite. En fait d'ailleurs — et les lettres inédites publiées par M. Tiersot en 1906 sont là pour le prouver — le ménage Berlioz-Smithson gagne à être connu dans l'intimité. Toutes ces lettres des années conjugales adressées à ses parents, et surtout à sa sœur Adèle, à ses intimes : d'Ortigue, Liszt, Humbert Ferrand surtout, sont vibrantes d'un amour qui manque peut-être de discrétion (car il entre dans des détails déconcertants), qui reste emporté, même agressif en face des obstacles, mais dont on ne saurait nier la sincérité, la poésie et le charme réels. Comme dans *l'Enfance du Christ* et *les Troyens* plus tard, Hector se dévoile, en bien des passages de ces lettres qu'il faut lire, plus intime et moins romantique, le Berlioz de la demi-teinte. Que n'a-t-il écrit, lui aussi, une symphonie domestique à cette heure de repos — je n'irai pas jusqu'à dire que ce soit le repos de la Sainte Famille — heure d'affections familiales, douces et pénétrantes.

Les joies du foyer, malheureusement, ne lui suffisaient pas sans l'éclat de la gloire. Il voulait pour Henriette comme pour lui le succès où l'imagination trouve de nouvelles raisons d'aimer en admirant.

Pour conquérir un théâtre, un public à leur activité artistique, il était prêt et décidé à la lutte, lutte double et dans laquelle, hélas ! il est pour moitié vaincu d'avance. Harriett Smithson, en 1827, avait obtenu un de ces succès que notre courtoisie et notre snobisme assurent à toute production étrangère, mais qui dureraient davantage si nos applaudissements étaient moins affaire d'amabilité que de conviction. Elle s'était révélée grande artiste ; l'engouement du public passé, elle en fut réduite à essayer de faire du métier, sans même y réussir — acceptant au théâtre nautique un rôle au-dessous de son talent. Berlioz ne peut obtenir de Hugo ou de G. Sand un vrai rôle pour sa femme. Elle reparaît une ou deux fois en public dans des circonstances exceptionnelles. « Je ne crois pas, écrit Hector, à propos d'une de ces représentations, je ne crois pas que l'alliance de la vérité et de la poésie dramatique ait encore été aussi intime chez une actrice ». Il croyait toujours au génie dramatique de sa femme ; le public l'avait oubliée, la mode n'étant plus à Shakespeare et aux troupes anglaises. Pour lui comme pour elle ce fut une grande et légitime souffrance, ce fut peut-être aussi, et l'on n'a pas assez insisté sur ce point qui me paraît essentiel, la fêlure secrète par où lentement s'évapora l'amour bouillonnant d'Hector. Henriette avait été pour lui Juliette et Ophélie ; du jour où elle ne fut plus qu'une femme ordinaire, tôt vieillie par la maladie, par les déceptions, se consumant en plaintes perpétuelles, jalouse de ses succès qui n'étaient pas tous des succès artis-

tiques, elle disparut du ciel de notre imaginatif Hector... étoile filante !... Il serait odieux d'accuser Harriett Smithson : il faut la plaindre et plaindre Berlioz dont un rêve d'amour et de gloire s'évanouissait à peine ébauché. Il savait mal la consoler : « Il n'y a rien à dire contre les faits », écrivait-il à Adèle, après avoir constaté que le chagrin prend Henriette à la rendre folle, il la plaignait : « vraiment c'est elle qui a besoin de courage, car, après tout, je m'occupe, moi, je produis, j'agis, je m'étourdis ; mais elle ! tourmentée toute la journée par les domestiques qui nous volent, inquiète à en devenir folle à la moindre indisposition de l'enfant, environnée d'un monde pour lequel elle n'a pas été faite et qui ne parle pas même sa langue, inactive quand elle se sent un immense talent qui pourrait nous enrichir tous si les circonstances étaient différentes, il faut convenir que ses accès de désespoir sont bien motivés. Il n'y aura dans quelques années plus ou à peu près plus de théâtre en France (excepté les théâtres du boulevard) ; il n'y en a plus en Angleterre, tous les acteurs de quelque mérite dans la haute poésie dramatique s'enfuient en Amérique (pour laquelle, disait-il plus haut, eux-mêmes ont été sur le point de partir). La politique, le méthodisme et la vieillesse de notre civilisation ont tué cet art-là ». Et tout en déplorant d'être talonné par le besoin, au point de ne lui échapper qu'à force de travail, de patience et de courage, surtout de ne pouvoir composer, il se console en affirmant que la musique envahit tout et que, dans six ou sept ans, les

Français commenceront probablement à comprendre la vraie musique.

Berlioz, n'ayant point réussi à entraîner Henriette dans le bel élan d'énergie qui l'emporte à l'assaut des théâtres et du public, finira par se détacher d'elle à mesure qu'une plus grande distance artistique les séparera. Henriette occupe d'abord la première place dans sa correspondance; elle la partage ensuite avec les créations artistiques d'Hector; lentement elle la cède, puis disparaît. Berlioz passe de plus en plus du ministère de l'intérieur (désignation que l'on trouve dans une lettre à Adèle) aux affaires extérieures et même étrangères. Seulement, et il faut y insister — Berlioz fut, au moins pendant plusieurs années, un mari très épris et très dévoué, comme un père très amoureux de son fils — mérites bien ordinaires sans doute, mais que l'on peut bien lui reconnaître tant qu'il les a eus.

L'imagination créatrice d'Hector Berlioz comme son amour s'atrophie lentement à mesure qu'il se trouve absorbé par les nécessités pratiques, vaincu par l'indifférence musicale de ses contemporains. Il ne fait à cette époque que réaliser tout ce qu'il a pu rêver aux heures de liberté illimitée. Au lieu d'imaginer de nouveaux chefs-d'œuvre, il lui faut trop souvent inventer le moyen de parer au déficit que lui rapportent ses exécutions musicales. Voici, pendant les années les plus favorables à son activité musicale, la position d'Hector Berlioz : il écrit dans les journaux — fonction qui seule lui permet de subsister — il com-

pose lorsqu'on veut bien lui avancer de l'argent ; il obtient d'être exécuté grâce à sa situation de publiciste, dont il se sert comme d'une machine de guerre contre l'Opéra ou les Pouvoirs publics.

De ses souvenirs romantiques il fait quelques-unes de ses plus grandes œuvres. En 1834, *Harold en Italie*, symphonie qu'un berliozien perspicace et spirituel, M. Allix, proposa d'intituler : « Pérégrinations d'un alto byronien à travers une symphonie ». « Destinée d'abord à Paganini et conçue comme un solo d'alto combiné avec l'orchestre, de manière à ne rien enlever de son action à la masse instrumentale, elle fut, nous dit Berlioz, exécutée dans une autre intention : sans plus m'inquiéter des moyens de faire briller l'alto principal, j'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes auxquelles l'alto solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif, conservant toujours son caractère propre ; je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissé les pérégrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique, dans le genre de Childe Harold de Byron ».

L'année 1837 est occupée par la composition du *Requiem* et par les démêlés de Berlioz avec les différents ministères — histoire savoureuse et dont il faut lire le récit dans le *Berlioz* de M. Prod'homme. — Cette poésie de la « Prose des morts », convoitée dès longtemps, il s'en était inspiré dans la *Messe de Saint-Roch* comme dans le *Dernier jour du monde*, projeté pendant le séjour en Italie. Le 17 avril 1837, il

écrit à Adèle : « J'ai eu de la peine à dominer mon sujet dans les premiers jours, cette poésie de la « Prose des morts » m'avait enivré et exalté à tel point que rien de lucide ne se présentait à mon esprit, ma tête bouillonnait, j'avais des vertiges. Aujourd'hui l'éruption est réglée, la lave a creusé son lit, et, Dieu aidant, tout ira bien. C'est une grande affaire! Je vais encore sans doute m'attirer le reproche d'innovation, parce que j'ai voulu ramener cette partie de l'art à une vérité dont Mozart et Cherubini m'ont paru s'éloigner bien souvent. Puis il y a des combinaisons formidables qu'on n'a heureusement pas encore tentées, et dont j'ai eu, je pense, le premier l'idée ». Exécuté enfin le 5 décembre, au service du général Damrémont, le *Requiem* obtint un grand succès. Berlioz, en l'entendant, éprouvait le même genre de sensations qu'en 1825 à l'audition de *l'Iterum venturus* de sa Messe. « L'impression a été foudroyante sur les êtres de sentiment et d'habitude les plus opposés : le curé des Invalides a pleuré à l'autel... au moment du jugement dernier... une choriste a pris une attaque de nerfs. Vraiment c'était d'une horrible grandeur », confie-t-il à Ferrand — et à Liszt : « Il y a eu réellement des pleurs et des grincements de dents : les pleurs étaient pour l'ouvrage, les grincements étaient contre ». Cette dernière pointe à l'adresse de son excellent maître et ami Cherubini, qui ne constatait pas son succès sans déplaisir : « Les Académiciens de la section de musique en général ne sont pas gais ».

1838 marque une date fatale dans la vie artistique

de Berlioz, celle de sa première défaite en France. *Benvenuto Cellini*, que l'on joue sur presque toutes les grandes scènes allemandes et qui fut sauvé par Liszt à Weimar, *Benvenuto Cellini*, œuvre pleine de verve, d'impétuosité, de variété d'idées, échoua devant le public français, sur la scène de l'Opéra, le 10 septembre, et n'eut que quatre représentations. Aucun directeur de théâtre français avant M. Astruc n'avait eu, depuis soixante-dix ans, l'audace de tenter une reprise, malgré l'exemple donné par les directeurs allemands.— Tout commentaire de ces faits me paraît inutile.

Berlioz, comme toujours, s'illusionna sur la gravité de cet insuccès. Il s'en prit au livret, à ses ennemis. « Nous avons eu tort de croire, écrit-il à H. Ferrand, qu'un livret d'opéra roulant sur un intérêt d'art, sur une passion artiste pouvait plaire à un public parisien » — et à son père : « Vous dire toutes les menées, intrigues, cabales, disputes, batailles, injures auxquelles mon ouvrage a donné lieu est impossible. C'est un miracle d'en être resté le maître ; la fureur de certains journaux contre ce qu'ils appellent mon système peut vous donner une idée très affaiblie de l'acharnement de la lutte. On en est à faire des brochures pour et contre. C'est une mêlée dans laquelle mes défenseurs disent presque autant de folies que mes détracteurs... » Il se retranchait derrière Weber, Gluck, Beethoven..., surtout il affirmait la vitalité de son œuvre : « Ma partition se défend d'elle-même, la musique a gardé le terrain ».

L'insuccès définitif une fois constaté, Berlioz tomba dans un découragement mortel. « Entre sa femme inconsolable et son jeune enfant, qui ne connaissait plus la voix paternelle..., il était triste, il était malade, il ne lisait plus ses poètes favoris, il n'avait plus avec Beethoven ces longues conversations intimes qui ont mis en si grand rapport ces deux hommes. Ses amis lui disaient : « Chante encore, Berlioz ». Il gardait un silence obstiné. Nous lui disions, nous autres : « Mais « défends-toi ». Berlioz ne voulait plus écrire ».

Heureusement Paganini, en lui offrant 20,000 fr., rendit au poète et au musicien son ardeur combative et son enthousiasme créateur : « Je suis sur la brèche, écrit-il à Liszt, le 22 janvier 1839, il faut y rester... je n'ai jamais mené une vie aussi agitée, la lutte musicale à laquelle je viens de donner lieu est d'une animation et même d'une violence rares. Bah ! j'aime cette vie-là ; j'aime à nager en mer tout comme toi. Et à force de nous rouler dans les vagues, nous finirons par les dompter et par ne plus leur permettre de nous passer sur la tête ». Il se consolait même de ne pas être joué le lendemain comme il l'espérait : « Tant pis — comme dit mon gamin d'Ascanio — je ne prendrai pas pour cela le mode mineur ».

Il avait repris le mode lyrique : après une assez longue indécision, il s'arrêta à l'idée d'une symphonie avec chœurs, solos de chant et récitatif choral, dont le drame de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, serait le sujet sublime et toujours nouveau.

« Ah ! cette fois plus de feuilletons ou du moins

presque plus : j'avais de l'argent. Paganini me l'avait donné pour faire de la musique, et j'en fis. Je travaillai sept mois à ma symphonie (exactement du 24 janvier au 8 septembre), sans m'interrompre plus de trois ou quatre jours sur trente pour quoi que ce fût.

« De quelle ardente vie je vécus pendant ce temps ! Avec quelle vigueur je nageais sur cette grande mer de poésie, caressé par la folle brise de la fantaisie, sous les chauds rayons de ce soleil d'amour qu'alluma Shakespeare, et me croyant la force d'arriver à l'île merveilleuse où s'élève le temple de l'air pur ».

On a pu, au nom de certains principes artistiques, critiquer dans cette symphonie dramatique la confusion des genres dramatique et symphonique, soutenir (comme l'ont fait en particulier Liszt et Wagner) qu'en plaçant le drame et les personnages dans l'orchestre, Berlioz avait violé les règles de la perspective musicale, aboutissant ainsi à un art trop littéraire et de procédés trop spéciaux. Principes et critiques discutables comme tous les dogmes esthétiques. Si nous découvrions, au contraire, dans *Roméo et Juliette* le modèle et le principe d'un art nouveau, celui du drame ou du poème musical d'imagination, comme j'essaierai de le montrer dans ma dernière conférence, et l'un des spécimens de la musique de l'avenir qu'après tout Wagner n'est pas le seul à avoir pressentie, Berlioz, dont on ne soupçonne pas assez la merveilleuse originalité littéraire et musicale, serait enfin reconnu comme l'un des plus grands musiciens créateurs du XIXe siècle.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs des critiques techniques ou de forme, l'œuvre, par la profondeur et l'intime éclat des sentiments exprimés, par la pureté de l'inspiration artistique, par cet incomparable mélange de sens poétique et d'invention rythmique qui caractérise Berlioz ; l'œuvre toute frémissante d'ardeur romantique et de passion éternelle, l'œuvre où chante dans l'âme de Roméo et dans celle de Juliette, mais plus encore dans celles d'Hector Berlioz et d'Harriett Smithson l'amour le plus exalté comme bientôt le plus douloureusement ravagé, cette œuvre-là, nous pouvons l'affirmer, pour ceux qui ne s'arrêtent point aux conventions d'écoles, mais se contentent de sentir, est un des plus admirables poèmes lyriques et musicaux que compte la musique — non pas seulement la musique française — mais la musique tout simplement.

L'artiste qui fut assez riche d'imaginations et d'enthousiasmes pour exprimer musicalement tout ce qui fait la splendeur du romantisme : passions ardentes, éblouissantes descriptions, dans ce chef-d'œuvre : *Roméo et Juliette* — assez sobre aussi, assez maître de lui pour atteindre la précision et la profondeur classiques dans la peinture des états d'âme, pour créer ces deux admirables héroïnes d'exaltation patriotique ou d'amoureux désespoir, Cassandre et Didon, celui-là — quelles que soient les insuffisances de son éducation musicale, les bizarreries de son œuvre, les faiblesses de sa vie, nous ne l'aimerons jamais et nous ne l'admirerons jamais assez. Il est digne d'être classé

parmi les plus grands, ceux dont on ne peut contester le génie créateur.

Aussi bien pour Berlioz la vie romantique s'achève ici. Shakespeare, Harriett Smithson disparaissent en même temps de son ciel. De plus en plus il s'enfonce dans la mêlée, absorbé par les luttes, sans inspirations nouvelles, sans étoile. *Roméo et Juliette* obtint un grand succès « probablement le succès le plus grand que j'aie encore obtenu, mandait-il à son père en lui citant un mot de Balzac : c'était un cerveau que votre salle de concert ».

L'année suivante (1840), Berlioz composait la *Symphonie funèbre et triomphale* pour célébrer la translation des cendres des victimes de 1830 et l'inauguration de la colonne de Juillet. Elle fut exécutée en plein air, le mardi 28 juillet, dans les pires conditions artistiques — plusieurs fois aussi dans de meilleures, aux concerts Vivienne. L'œuvre, au dire de Wagner, était absolument populaire, certainement populaire dans le sens le plus idéal... elle est grande de la première note à la dernière. Berlioz, en suivant la tradition musicale de la Révolution (étudiée avec tant d'érudition par M. Tiersot dans un livre récent), élargit cette originale conception d'une musique vraiment et simplement populaire. « Je crus, dit Berlioz dans ses Mémoires, que le plan le plus simple pour une œuvre pareille serait le meilleur, et qu'une masse d'instruments à vent était seule convenable pour une symphonie destinée à être (la première fois au moins) entendue en plein air. Je voulus rappeler d'abord les

combats des trois journées fameuses, au milieu des accents de deuil d'une marche à la fois terrible et désolée qu'on exécuterait pendant la marche du cortège ; faire entendre une sorte d'oraison funèbre ou d'adieu adressé aux morts illustres, au moment de la descente des corps dans le tombeau monumental, et enfin chanter un hymne de gloire, l'apothéose, quand, la pierre funèbre scellée, le peuple n'aurait plus devant ses yeux que la haute colonne surmontée de la Liberté aux ailes étendues et s'élançant vers le ciel comme l'âme de ceux qui moururent pour elle ».

Cette dernière composition marque le terme de la période la plus féconde, au point de vue artistique, de la vie de Berlioz. De 1839 à 1842, il vit dans le monde et dans les coulisses de l'Opéra, compose les récitatifs du *Freischütz* qu'il met à la scène, travaille à la *Nonne sanglante* et s'éprend de Mlle Recio.

La période qui s'achève est caractérisée par l'équilibre entre l'imagination passionnelle et l'inspiration musicale, par un aboutissement et comme une transposition de ce qui avait été d'abord vécu et senti, dans le domaine de la création artistique. Enfant, adolescent, jeune homme, il a vibré, souffert, aimé en imagination comme en réalité d'une sensibilité trop exaspérée, trop continue pour pouvoir exprimer tout ce qu'il éprouvait. Le sentiment exalté, principe d'inspiration, devient, en s'apaisant, principe de création. Berlioz épuise ainsi la matière artistique que lui avaient apportée les années romantiques. Avant 1833 s'agitent en lui des passions trop fortes pour être

réglées par l'effort créateur ; de 1833 jusque vers 1840 s'effectue la mise en œuvre et la réalisation musicale. Soutenu par son amour, ses convictions artistiques, il a pu s'affirmer, malgré les circonstances artistiques déjà peu favorables, en cette fin de romantisme agonisant.

1842-1854

MARIE RECIO — LA PROPAGANDE MUSICALE EN EUROPE
LA DAMNATION DE FAUST
LA MORT D'OPHÉLIE : LE PASSÉ.

A partir de 1842 les chances de succès artistique, à Paris, vont diminuant pour les œuvres qui sortent des formules de la production courante : « L'art sérieux ne peut pas nourrir son homme » ; toute œuvre originale est vouée à l'insuccès, l'auteur à la misère ou à l'exil. L'art musical, tel que le conçoit Berlioz, ne compte plus d'adeptes qu'en Allemagne, en Russie ou en Angleterre : c'est là de plus en plus qu'il vivra. Aussi bien d'ailleurs se produit-il à cette époque, dans sa vie intime, un changement qui ne détermine que des sentiments médiocres, des souffrances mesquines, des ennuis prosaïques. Sa situation manque de dignité comme de sincérité. Sa vie affective ne se renouvelle qu'en apparence. Harriett Smithson peut être remplacée par une femme plus jeune et plus séduisante, Marie Recio. Ce n'est pas une Muse qui entre dans la vie d'Hector Berlioz ; et Berlioz — qui n'est pas M. Jourdain — devrait bien s'apercevoir

qu'il l'aime et ne l'aimera jamais qu'en prose. Je ne me charge pas d'expliquer comment cette actrice médiocre, qui avait, nous apprend un feuilleton de Berlioz, toutes les qualités requises pour porter le fringant costume du travesti, devint la seconde femme de Berlioz. Caprice d'abord, résignation et habitude ensuite, c'est la seule explication possible. Pour nous, il est vraiment navrant de voir Berlioz sombrer dans une aventure où son cœur comme son génie ne pouvaient découvrir quelque inspiration ou quelque enthousiasme. En somme, ce qu'il y eut de meilleur dans ce second ménage, ce fut la belle-mère. Berlioz passe son temps désormais à fuir sa nouvelle compagne. Lui-même déclare son intérieur presque impossible. Marie Recio le brouille avec David, le brouille avec Wagner. De tous les documents que nous possédons sur elle, il ressort qu'elle ne sut contribuer ni au bonheur, ni à la gloire de Berlioz.

Hanslick a tracé du couple Berlioz-Recio ce délicieux portrait : « Berlioz avait trouvé dans la personne d'une intéressante espagnole un remarquable complément. Señora Mariquita s'occupait des concerts, vérifiant les comptes, réduisant inexorablement le prix du triangle ou des cymbales. C'était une espèce de providence terrestre, la Rose terrestre dans la vie céleste, une réduction pour piano de Mme Vieuxtemps. « Un « bonheur pour Hector que je sois sa femme », chuchotait-elle après quelque laborieux arrêté de compte — et vraiment elle n'avait pas tort. Sans ce ministre des finances aux yeux noirs, Hector, candide et ma-

gnanime comme un roi de naissance, eût bientôt perdu son pécule, et peut-être, tel un Ecossais, fût-il venu quelque matin sans les vêtements les plus indispensables à la répétition... ».

(Il s'en faut de beaucoup d'ailleurs que les autres témoignages soient aussi favorables à Marie Recio).

L'homme aux illusions de lion, au puissant regard d'aigle, était sans résistance sous la loi de la señora. Malgré tout notre respect pour Berlioz, cela nous semblait comique de la voir, relevant orgueilleusement sa tête, commander : « Hector, ma mantille ! Hector ! mes gants ! » Alors Hector, avec la soumission craintive d'un amoureux jaloux, jetait vite la mantille sur ses épaules et apportait les gants. Pour les soucis de la vie quotidienne et les relations d'affaires, c'était elle, aussi économe que lui était généreux, qui s'occupait de l'argent et très utilement d'ailleurs de son impratique Hector ».

Berlioz lui reconnut aussi ce mérite. Admettons donc qu'elle ait, ce qui ne laisse pas d'être assez fréquent, allié le caractère le plus irritant à de remarquables qualités de surintendante. Enseigner l'économie à Berlioz c'était sans doute quelque chose. Lui inspirer quelque chef-d'œuvre eût beaucoup mieux fait l'affaire de la postérité.

Pendant cette période d'activité tout extérieure, Berlioz parcourut l'Europe musicale d'alors, c'est-à-dire l'Allemagne, l'Autriche, la Russie et l'Angleterre, donnant des concerts, nouant des relations musicales, critiques, princières ; discuté parfois, sou-

vent accueilli comme un des plus grands musiciens de l'époque, ne retrouvant nulle part ailleurs qu'à Paris cette indifférence dont il a tant souffert et dont, artistiquement parlant, il est mort. Des sentiments nouveaux prennent alors la place des passions éteintes ou des admirations artistiques refroidies, dans son âme toujours enthousiaste. Comme il poursuivait jadis, avec une ardeur d'imagination qui ne diminuait point de force en changeant d'objet, les fantômes amoureux toujours fuyants d'Estelle ou d'Henriette, il s'attache maintenant à la conquête des nationalités ou des personnalités musicales avec une même passion, tour à tour fervente ou insultante, au gré des impulsions de la sensibilité, selon les changements de fortune, obsédé par des hallucinations de gloire. Il nous parle de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Russie, de la France..., comme jadis de Camille ou d'Henriette ; il les adore ou les maudit. Imaginatif et passionné, qu'il s'agisse d'affaires musicales ou d'intrigues sentimentales, il dépense dans la vie pratique exactement la même sorte d'activité que dans la vie passionnelle. Enthousiaste et inconstant, il épouse aujourd'hui l'Allemagne ou l'Autriche, demain la Russie, après-demain l'Angleterre. La France seule, trop absorbée sans doute par ses flirts politiques, volage épouse de la monarchie, de la république et de l'empire, résiste à toutes les avances de Berlioz. Elle le laisse se ruiner pour elle et le renvoie à d'autres amours.

En 1854 il écrira, comme fin provisoire, des *Mémoires* : « Je finis... en remerciant avec effusion la

sainte Allemagne où le culte de l'art s'est conservé pur ; et toi, généreuse Angleterre, et toi, Russie, qui m'as sauvé, et vous mes bons amis de France, et vous cœurs et esprits élevés de toutes les nations que j'ai connus. Ce fut pour moi un bonheur de vous connaître ; je garde et garderai fidèlement de nos relations le plus cher souvenir ».

En Allemagne il trouva tout ce qui lui manquait à Paris : public, salle, exécutants, recettes, enthousiasme et, ce qui valait mieux encore, une amitié comme celle de Liszt, un foyer de propagande et d'inspiration : Weimar. La Russie le sauva pécuniairement : il y fut acclamé et payé comme nulle part ailleurs. D'Angleterre il rapporta des souvenirs plus mêlés, mais il y avait trouvé des gens pour tout comprendre et, plus puissant qu'ailleurs, le souvenir de Shakespeare.

En France il avait, à chacun de ses passages ou séjours, donné soit à Paris, soit en province, quelques concerts. L'insuccès de ses négociations avec l'Opéra en 1847, la prompte disparition de la Société symphonique, fondée par lui en 1850, bien d'autres contrariétés expliqueraient ses irritations perpétuelles si l'échec complet de la *Damnation de Faust*, en 1846, n'y suffisait amplement.

« Rien, écrit Berlioz, au sujet de ces deux exécutions de la *Damnation de Faust*, en décembre 1846, rien dans ma carrière d'artiste ne m'a plus profondément blessé que cette indifférence inattendue ».

La *Damnation de Faust*, œuvre devenue populaire

au détriment peut-être des autres créations de Berlioz, a subi deux sortes de critiques assez différentes, les unes proprement musicales, les autres plutôt littéraires. On a reproché à Berlioz de n'avoir illustré que certaines scènes du chef-d'œuvre de Gœthe, de n'en avoir pas respecté ou exprimé le sens philosophique profond (voir par exemple les accusations de Zelter, d'Otto Jahn, d'Hanslick, de Wagner). Critique légitime peut-être au point de vue national allemand et qui conduit à opposer le *Faust* de Schumann, plus philosophique et plus conforme aux conceptions de Gœthe, à la symphonie dramatique d'Hector Berlioz, — mais critique étroite et superficielle en son fond. Il n'est pas prouvé, en effet, que toute musique doive ou puisse être philosophique, — et ce qui nous intéresse précisément dans l'œuvre prodigieuse de vie, de rythme, de pittoresque et même à ce point imprégnée du sentiment de la nature qu'on en pourrait dégager une philosophie naturaliste et vivante, c'est tout justement qu'en se réfractant à travers le tempérament artistique de Berlioz, la pensée de Gœthe, de philosophique est devenue musicale et de spéculative concrète et dynamique. Il s'en faut de beaucoup certes que Berlioz ait épuisé le contenu du chef-d'œuvre allemand. Il en a simplement rendu, avec une puissance d'évocation et de suggestion prestigieuses, certains aspects fantastiques ou pittoresques, et senti profondément l'ardeur intime des passions, la vie affective, intense. Ne nous amusons pas d'ailleurs à ce jeu, quelque peu puéril, qui consiste à décerner

un premier prix aux vingt et quelques compositeurs qui se sont inspirés de *Faust*, au risque d'oublier peut-être quelque chef-d'œuvre à venir. On pourrait plus justement critiquer le manque d'unité organique d'une œuvre qui échappe aux classifications des critiques : Symphonie? oratorio? ou drame? tout cela à la fois — c'est-à-dire une œuvre romantique et qui ne se réclame pas du principe de la séparation des genres. La *Damnation de Faust* est une œuvre composite, fortement ébauchée dès 1828 dans les huit scènes de *Faust*, écrite aux hasards de l'inspiration, et surtout en voyage et comme au sein de la nature. Ne cherchons point en elle cette unité théorique qui fait la joie des professionnels de l'esthétique et qui leur fournit de copieuses dissertations dogmatiques. Appliquons-nous plutôt à y retrouver l'unité profonde d'une même inspiration, à la fois lyrique et dramatique, qui restitue admirablement un décor d'une réalité ou d'une imagination extraordinairement nettes, un des drames de sentiment, de pensée, de mystère les plus complexes et les plus riches que nous ait confié l'âme légendaire du passé. Si je n'étais obligé à de perpétuels raccourcis, je commenterais avec passion cette éblouissante *Damnation* où les grands descriptifs russes ont bien su découvrir le modèle de leur art aux couleurs si vives, ruisselant de sonorités étranges, riche d'une imagination éprise de mouvements, de rythmes, de clartés.

Notons rapidement les œuvres publiées ou composées par Berlioz pendant cette période : le *Carnaval*

romain, ouverture caractéristique à grand orchestre, de *Benvenuto Cellini*, popularisée par Ed. Colonne (Berlioz remanie aussi, vers 1852, son *Benvenuto* en vue des représentations de Weimar — voir à ce sujet l'intéressante correspondance avec Liszt) ; un certain nombre de mélodies, quelques grands chœurs populaires ; la *Fuite en Égypte*, le *Te Deum*, le recueil intitulé *Tristia*. L'activité musicale de Berlioz, après le grand effort créateur de la période précédente, s'est donc ralentie très sensiblement pour les raisons déjà indiquées. Berlioz écarte même, vers cette époque, l'idée que lui suggère Liszt d'une messe solennelle — et dans une lettre de juillet 1853 il marque bien son état d'esprit.

« Je n'ai plus que trois partitions à publier en y comprenant le *Te Deum*. Après cela Dieu sait quel parti je prendrai, car il y a un grand conflit dans ma tête entre l'amour de l'art et le dégoût, entre la lassitude du connu et le désir de l'inconnu, entre la ténacité obstinée et la raison qui crie impossible ! — Notre art, comme nous l'entendons, est un art de millionnaire ! il lui faut des millions. Avec les millions toute difficulté disparaît, toute intelligence obscure s'illumine. (Encore une illusion de Berlioz !). On fait rentrer sous terre les renards et les taupes ; le bloc de marbre devient Dieu, le public devient homme. Sans millions nous restons, après trente ans d'efforts, Gros-Jean comme devant. Et pas un souverain, pas un Rothschild quelconque qui comprenne cela ! . . . » — ironiquement ou sceptiquement il ajoute : « Ne se

pourrait-il pas que nous fûssions, nous, tout simplement des imbéciles et d'insolents drôles avec nos secrètes prétentions ! »

Malgré ses déplacements perpétuels, Berlioz restait condamné au feuilleton. Son activité littéraire d'ailleurs, pendant cette période, explique en partie, avec le découragement et les voyages, le ralentissement de sa production. En 1844, il avait publié son grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes où l'on trouve, dans l'étude du timbre et du caractère expressif des divers instruments, un essai de poétique orchestrale des plus originaux et des plus remarquables.

La même année paraissait le *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, recueil d'articles, de lettres, de nouvelles. A Londres, en 1848, en plein accès de spleen, Berlioz reprend son volume, transforme, coupe, ajoute, et confectionne ainsi ses *Mémoires* dans lesquels on trouvera très peu d'inédit. La mine inépuisable à laquelle Berlioz recourt incessamment pour fabriquer ses volumes, de même, par exemple en 1852, ses *Soirées de l'orchestre*, c'est le feuilleton.

Propagande musicale, fonctions critiques ont absorbé Berlioz pendant cette période. Son imagination affective déjà ne vit presque plus que des souvenirs d'un passé extraordinairement riche de sentiments, d'inspirations, d'activité. Aussi bien vers cette époque remonte-t-il à la source des émotions premières. Deux secousses terribles, en ébranlant sa sensibilité, le rejettent vers ce passé qu'il veut, à la

mort de son père, embrasser tout entier, s'enivrant de souvenirs au cours du premier pèlerinage à Meylan où il retrouve, en ressuscitant, tous les sentiments de sa vie antérieure aussi jeunes, aussi brûlants. « Je suis comme un homme mort depuis ce temps et qui ressuscite ». Il faut relire dans les *Mémoires* les deux chapitres consacrés à la mort de son père (1848) et à celle d'Harriett (1854). Ce sont là quelques-unes des plus admirables pages romantiques qui aient été écrites.

La *Mort d'Ophélie* fut composée vers 1847, alors qu'Harriett Smithson était — comme artiste et comme muse — morte depuis plusieurs années déjà pour Hector Berlioz. En 1854 il fit entrer cette poignante mélodie dans le recueil intitulé *Tristia*, publié avec l'épigraphe :

qui viderit illas
De lacrymis factas sentiet esse meis.

Et puisque je ne peux vous relire en entier ces déchirantes confidences, laissez-moi vous redire simplement ces phrases qui chantent dans la mémoire de tous les Berlioziens :

« Shakespeare ! Shakespeare ! où est-il ? où es-tu ? Il me semble que lui seul, parmi les êtres intelligents, peut me comprendre et doit nous avoir compris tous les deux ; lui seul peut avoir eu pitié de nous, pauvres artistes s'aimant et déchirés l'un par l'autre. Shakespeare ! Shakespeare ! tu dois avoir été humain ; si tu existes encore tu dois accueillir les misérables ! c'est

toi qui es notre père, toi qui es aux cieux s'il y a des cieux... »

Et plus loin :

« Estelle fut la rose qui a fleuri dans l'isolement. Henriette fut la harpe mêlée à tous mes concerts, à mes joies, à mes tristesses et dont, hélas ! j'ai brisé bien des cordes. »

1854-1864

LA PRINCESSE DE SAYN-WITTGENSTEIN
LES TROYENS — VIRGILE — DERNIERS PROJETS

Au terme de la période d'agitations, de propagande musicale à l'étranger qui s'achève à la mort d'Ophélie, Hector Berlioz nous est apparu comme plongé dans l'ombre d'un passé douloureux, travaillé par l'inexorable action de la mémoire. Il semble qu'il vive ailleurs et surtout autrefois.

Bornons-nous, quant à son activité extérieure, à enregistrer sommairement le succès de *l'Enfance du Christ* et du *Requiem* en France, les triomphes répétés en Allemagne, à Gotha, Weimar et Bade, et replongeons plutôt en l'océan du gouffre intérieur, dans l'abîme non pas mystique mais passionnel d'où semble s'élever, portée par le flot du souvenir, au chant mystérieux des plus lointaines résonnances de sa poétique jeunesse, la vision antique et douloureuse de son passé virgilien. Les voix de l'amour ne chantent plus en l'âme d'Hector Berlioz. Dans

le recueillement et le silence de l'automne, il compose enfin le poème tragique dont il commença jadis à sentir l'impérissable beauté lorsque, pénétré de tristesse et de passion, sous le regard d'Estelle, sous l'influence magique de l'*Enéide,* il se sentait déjà fasciné par ces beaux êtres antiques qu'il devait animer d'une nouvelle vie.

La physionomie mobile et changeante d'Hector Berlioz vaut plus encore qu'à aucune autre d'être fixée pour l'époque qui nous occupe. Il vient de régulariser sa situation en épousant Marie Recio. Souci des convenances, résignation, plus rien qui ressemble à de l'amour. L'inexorable besoin de passion qui le tue, et qui le tiendra jusqu'à l'heure de la mort, se résout alors en amitiés : amitiés passionnées naturellement et exaltées, qui occupent de plus en plus la place laissée vide par l'amour. Il se tourne vers son vieil ami Humbert Ferrand, vers son cher Louis, en des élans de prières ; à Ferrand : « Je crie vers vous comme on est toujours tenté de crier vers les êtres aimés et qui vous aiment », et ces admirables mots : « Je n'ai pas besoin de soleil, il fait toujours soleil là où je vous vois » ; à Louis : « Ah ! mon pauvre Louis, si je ne t'avais pas ! ». Celle de ces amitiés qui nous intéresse le plus, au point de vue artistique, le lia intimement avec la princesse Sayn-Wittgenstein. Singulière et attirante figure que l'on voudrait contempler de plus près : artiste, lettrée, théologienne : une passionnée du génie, plus tard une possédée de la grâce ; certainement une des femmes les mieux douées

au point de vue de l'intelligence et du sentiment. « Etre toute à tous » est une des formules qu'adopta, pour exprimer son idéal, cette noble femme qui disait de la sympathie : « C'est le seul levier capable de soulever le monde ».

Liszt, pendant la période précédente, s'était montré le berliozien le plus fervent d'Europe, le plus actif. La princesse ne devait pas exercer une influence moins décisive sur la destinée de l'œuvre d'Hector Berlioz. C'est à Weimar, à l'Altenburg qu'il se décidait, en 1856, sur l'ordre formel de la princesse, à écrire *les Troyens*.

« J'admire, lui écrivait-il plus tard, combien dans ce petit coin du monde que vous habitez il y a de cœur et d'intelligence, et de quelles nobles idées, Vestale de l'art, vous entretenez la flamme. Ah ! si j'étais libre, c'est à Weimar que j'irais ; le Midi est, en réalité, là où la vie ne souffle sur nous que de tièdes haleines, où le cœur peut se dégeler, l'imagination déployer ses grandes ailes. . . » Et ailleurs : « Vos lettres m'agitent terriblement, princesse ; vos idées, vos rêves tombent sur moi comme de la poudre sur le feu. Si j'avais vingt ans de moins, vous feriez de moi quelque chose. Mais, que voulez-vous ? la tranquillité, la sérénité d'esprit, la santé me manquent pour entreprendre et pour achever. »

Parfois elle l'agaçait par son indiscrète curiosité ; parfois aussi elle le traitait par trop « en enfant crédule et vaniteux à qui on promet que les anges du ciel vont venir en personne lui apporter des jouets et

des bonbons ». Il se rebiffait..., il attaquait aussi parfois. Mais la princesse sut être mieux qu'une confidente : l'inspiratrice d'abord ; plus tard, l'inlassable consolatrice du malheureux grand homme. Il lui doit, de 1856 à 1858, la vie ardente qu'il mène tantôt à Troie, tantôt à Carthage, tout à la cristallisation de son long ouvrage.

En mai 1856, il écrit le premier acte en vers, « phases successives de découragement, de joie, de dégoût, de plaisir, de fureur, d'abord... maintenant, l'œuvre le tient... ; bientôt il se passionne pour le sujet plus qu'il ne devrait... ; il n'y a pas moyen de ne pas écrire le duo : la musique de ces litanies d'amour est faite... Il tombe *in love* mais tout à fait de sa reine de Carthage : Je l'aime à la fureur cette belle Didon, et le 12 août il répond aux éloges de la princesse qui lui renvoyait le livret : « C'est beau parce que c'est Virgile, c'est saisissant parce que c'est Shakespeare. Je ne suis qu'un maraudeur ; je viens de fourrager dans le jardin de deux génies, j'y ai fauché une gerbe de fleurs pour en faire une couche à la musique où Dieu veuille qu'elle ne périsse pas asphyxiée par les parfums. »

« Maintenant il travaille à sa partition, composant la musique du premier acte et du quatrième. Ce dernier (l'acte des Amants) lui vient à flots, mais à flots désordonnés. Le premier acte, le plus vaste, durant une heure dix, il veut rendre chacun des autres aussi condensé que possible. Il rumine, polit, instrumente... s'acharne à frotter, à écheniller... Quand

la partition sera finie je pourrai, mais seulement alors, croire avoir fini le livret... En l'écrivant, je fais à chaque instant quelque menu changement au poème, j'ajoute quelquefois et fort souvent j'efface... Ses impressions au sujet de la musique varient avec son humeur, selon qu'il fait soleil ou qu'il pleut, qu'il a mal à la tête ou non... C'est le soir surtout que la lassitude m'accable ; le matin, le courage ou plutôt l'indifférence pour l'avenir me revient avec la lumière, et je recommence à rouler mon rocher, et je me dis : il y tant d'autres Sisyphes ! »

Après avoir travaillé toute cette année 1857 aux deuxième, troisième et cinquième actes, il termine par les terribles scènes de ce cinquième acte qui seront, croit-il, en musique, d'une vérité déchirante.

Vers le printemps de 1858 il a terminé d'écrire sa partition, qu'il ne cessera d'ailleurs de remanier pendant plusieurs années. Vers cette époque, il écrit à Adolphe Samuel :

« Peu importe ce que l'œuvre ensuite deviendra, qu'elle soit représentée ou non. Ma passion virgilienne et musicale aura été ainsi satisfaite, et j'aurai au moins montré ce que je conçois qu'on peut faire sur un sujet antique traité largement.

« Je crois, ajoute-t-il, que vous serez content de ma partition. Vous pouvez aisément deviner ce que sont les scènes de passion, de tendresse, les tableaux de la nature ou calme ou bouleversée ; mais il y a aussi des scènes dont il est impossible que vous vous fassiez une idée. Tels sont, entre autres, le morceau

d'ensemble où tous les personnages et le chœur expriment l'horreur, l'épouvante que vient de leur inspirer le récit de la catastrophe de Laocoon dévoré par les serpents, et encore le final du troisième acte et la dernière scène du rôle d'Enée au cinquième. Je suis résolu à faire un arrangement de tout l'ouvrage pour le piano. Ce sera pour moi une étude critique de la grande partition, que je crois devoir être utile, en m'en faisant scruter les plus secrets réduits. »

Cet arrangement était terminé vers juin 1859. Entre temps, il donnait de bons coups de lime, et d'un peu loin déjà il jugeait ainsi ses *Troyens :*

« Je les lèche et pourlèche comme les ourses lèchent leurs oursons. La partition de piano est finie, je m'en fais jouer un acte ou deux de temps en temps pour me rendre bien compte des détails... Je voudrais que vous eussiez la conviction de ma reconnaissance, princesse... Je suis parfaitement de sang-froid maintenant pour juger mon ouvrage, et je crois pouvoir vous dire qu'il y a dans cette partition des choses dignes de vous être offertes. Il y a même des choses neuves. »

Comme exemples il cite le chœur des Troyens du deuxième acte et le morceau d'ensemble qui succède au récit de la catastrophe de Laocoon... « Quant à l'objet principal de la passion et des sentiments, à la reproduction musicale des caractères, ce fut dès l'origine la partie la plus facile de ma tâche. J'ai passé ma vie avec ce peuple de demi-dieux ; je me figure qu'ils m'ont connu, tant je les connais... »

Et il rappelle à la princesse ses souvenirs d'enfance, ses douleurs virgiliennes précoces.

Dès 1857 et jusqu'en 1863, Berlioz use désespérément ce qui lui restait d'enthousiasme en démarches de toute sorte pour faire représenter *les Troyens :* lecture du poème, auditions des principaux fragments, tentatives auprès de l'empereur, de l'impératrice, du prince Napoléon, des ministres ; le tout pour arriver aux vingt-deux représentations de la seconde partie : *Les Troyens à Carthage*, considérablement diminuée et raccourcie, au Théâtre-Lyrique.

Cependant son imagination littéraire et musicale s'éprenait encore de grands sujets qui pourraient l'inspirer.

En janvier 1859 il est tranquillement à causer avec quelques amis au coin de son feu, quand on lui apporte un journal où il voit annoncée une nouvelle biographie de Colomb.

« A l'instant la vie entière de ce grand homme se présente en bloc à mon esprit. Je la vois comme on voit d'un coup d'œil l'ensemble d'un tableau, mon cœur se serre au souvenir de cette illustre épopée et je tombe dans un accès de désespoir indescriptible à la stupéfaction des assistants. »

En dépit d'une inflammation de l'arbre nerveux, d'une tristesse déprimante, il voudrait se sentir la force d'entreprendre encore quelque chose et celle plus grande de chanter le cancer du cœur qu'on nomme l'amour. Malheureusement on ne lui offre à mettre en musique pour Bade qu'un livret de Plouvier.

« Ce n'est ni Colomb, ni Roméo — écrit-il toujours à la princesse — sujets qu'il voudrait traiter, mais pour qui? Je connais le phénomène du mirage, et je ne me laisse plus prendre à l'attrait des lacs du désert... et pourtant!... s'il s'agissait de traiter les sujets dont vous me parlez. Le feu est allumé depuis longtemps; il brûle, il couve comme ces mines de charbon souterraines qui ne manifestent leurs inflammations que par les eaux brûlantes qu'elles nous envoient. Oh! oui! on ferait encore un merveilleux opéra de Roméo à côté de la symphonie. Mais pour qui? qui le chanterait? qui le monterait? qui le goûterait? Ne parlons pas de cela. »

La princesse, par ses lettres, cherche à rallumer le feu qui couve, à provoquer quelque nouvelle poussée créatrice, à faire jaillir l'éruption des flancs du volcan qui s'éteint.

« Vous voulez m'induire en Cléopâtre! Ah! je crois en effet qu'on pourrait faire avec ce sujet quelque chose de bien amer. Il n'y a pas d'exemple à moi connu d'un amour plus empoisonné que celui d'Antoine pour la reine d'Egypte... Je ne puis sans effroi envisager le tableau de cet océan de douleurs. Mais n'importe, si quelque force me revient, j'essaierai. »

Cette brûlante et capricieuse Egyptienne, Cléopâtre, l'ensorcelle : « Quel caractère pour la fantaisie musicale! Mais pour qui écrire une pareille œuvre? pour vous parbleu! C'est vrai. Pardon ». A la fin de cette même année 1859, il écrit encore à la princesse : « Oh! oui, il me semble que je ferais une séduisante

créature de cette torpille, cela serait si différent de tout ce que j'ai fait. Il y aurait tant de place pour l'imprévu, pour l'étrange, pour le démesuré. Je sens que je me bornerais à emprunter certains détails à Shakespeare et que je m'en tirerais mieux en mettant à ma fantaisie la bride sur le cou... et le voilà qui construit, qui voit les principaux tableaux... Ah ! oui, ce serait curieux, mais il faut le temps et la vie. »

Au contraire, le découragement et la tristesse remontent : « Sentir et ne pouvoir exprimer, ou bien exprimer et ne pouvoir faire comprendre ; concevoir l'immense et n'exécuter que le mesquin ; avoir soif de l'air libre et habiter les souterrains ; envier les ailes de l'aigle et ramper comme le ver ; avoir des aspirations d'esprit céleste et des besoins d'animal ; porter dans son cœur la foudre et ne laisser agir que la vapeur. »

Et Berlioz, irrité par les lenteurs de l'Opéra, exaspéré de voir tous les compositeurs français ou étrangers passer avant lui, furieux contre Wagner, malgré la chute du *Tannhäuser*, engagé dans les polémiques et les démarches, excédé des orages de son intérieur, blessé cruellement dans son amour paternel par les coups de tête et les coups de boutoir de son fils, Berlioz qui, au dire de Liszt, ne possède alors ni le grand soleil du public, ni la douce ombre de l'intimité, Berlioz souffre et ne compose que *Béatrice et Bénédict*.

Sa seconde femme meurt subitement le 14 juin 1862.

Isolement affreux... état de résignation morne et désespérée du scorpion entouré de charbons ardents... tel est son état qu'il décrit à H. Ferrand : « Vous ne connaissez pas cet affreux duo chanté à votre oreille pendant l'activité des jours et au milieu du silence des nuits par l'isolement et l'ennui ! Dieu vous en garde ; c'est une triste musique ! »

Le succès de *Béatrice et Bénédict* à Bade, quelques joies artistiques en Allemagne, les vingt-deux représentations des *Troyens* à Paris ne suffisent pas à le rattacher à son art. Encore une crise d'amour qui ne lui fait que plus sentir, après, la lugubre sonorité d'un cœur vide. Il est vaincu par l'indifférence musicale du public, par la maladie, la souffrance physique ou morale. Dès avant la représentation des *Troyens* il écrit à la princesse en lui parlant de *Béatrice* : « Maintenant j'ai fini ; hier j'ai écrit la dernière note d'orchestre dont je tacherai une feuille de papier ; je n'ai plus qu'une ambition, celle de devenir assez riche pour pouvoir donner ma démission au *Journal des Débats*... j'ai l'ambition de ne plus être domestique, de ne plus monter derrière la calèche des sots et des idiots, et de pouvoir au contraire leur jeter des pierres, si cela me plaît. »

Les affectueux sermons de la princesse ne peuvent plus rien que lui conserver cette foi suprême en la valeur de certains sentiments comme l'amitié ou l'amour qui ne s'éteindront en lui qu'avec la vie. « Que vous êtes bonne pourtant de m'écrire tant de choses qui sonnent la creuse harmonie des conso-

lations ! On regarde au ciel quand passe le son des cloches ! et l'on soupire, et l'on est plus calme un instant. »

Oublié du public, seul, rongé par le doute, ravagé par sa névrose, la pensée déjà vide, l'inspiration éteinte, réveillé parfois seulement de son sommeil artistique par l'écho de quelque succès ou par une passion invétérée pour les chefs-d'œuvre de Gluck qu'il faut remettre à la scène, ne vivant presque plus que de la vie du cœur, le malheureux grand homme tourne son regard une dernière fois vers l'horizon où jadis se leva la *Stella montis*.

« Tâchons de ne plus songer à l'art... Stella ! Stella ! je pourrai mourir maintenant sans amertume et sans colère. »

1864-1869

ESTELLE — L'AGONIE

De ces dernières années d'une vie toute consacrée à l'art, il y aurait peu de choses à relater au point de vue musical strict. Comme il l'écrit à la princesse, il devient de plus en plus indifférent à tout ou à presque tout : « Les événements du monde musical semblent tous maintenant pour moi se passer au fond d'un puits ; de temps en temps, je me penche sur la margelle pour écouter ce qui se passe là-bas ». On croirait même, au dire d'un critique viennois, qu'il oublie sa propre musique : en dirigeant les répétitions de la

Damnation il lui faut relire sa partition continuellement et avec grande attention. Ce voyage en Autriche et le second voyage en Russie marquent la fin des tournées artistiques de Berlioz. A Paris, il surveille aussi les répétitions d'*Armide*. Ainsi goûte-t-il de temps à autre quelques pures joies musicales. « Depuis qu'on m'a replongé dans la musique, mes douleurs ont à peu près disparu. La musique me ranime, les forces me reviennent en conduisant les chefs-d'œuvre... » L'accueil si cordial et si chaleureux qu'on lui fait en Russie réveille au moins des désirs d'action : « Ici on aime ce qui est beau ; ici on vit de la vie musicale et littéraire ; ici on a dans la poitrine un foyer qui fait oublier la neige et les frimas. Pourquoi suis-je si vieux et si fatigué ? » Le vieux maître, si longtemps méconnu, peut même soupçonner à certains indices que la gloire commence enfin pour lui : « Tout me vient à présent que je n'en puis plus. . Je voudrais ne pas mourir maintenant, j'ai de quoi vivre. »

Replié sur lui-même, tout entier au culte du passé, il s'absorbe dans la contemplation des astres qui éclairèrent son enthousiaste jeunesse : « La tête me tourne... il n'y a que mon cœur qui ne tourne pas... Je voudrais que mon soleil fût constamment sur l'horizon : je ne me lasserais jamais de le regarder », écrira-t-il bientôt à Estelle... A elle aussi, à propos d'une représentation d'*Othello* : « Je ne puis résister au douloureux plaisir d'aller me faire ravager le cœur..., peut-on ne pas aller saluer le soleil, même

quand il brûle. . . ; quel Dieu que ce Shakespeare! »

En septembre 1864, Hector Berlioz avait fait à Meylan un second pélerinage dont il faut, comme du premier, lire le récit dans les *Mémoires*. Cette fois il revit Estelle : « Cette passion, écrit-il à la princesse, est unique dans son genre ; elle persista à travers d'autres passions différentes. La beauté n'en est plus cause, mais ce passé qui me saisit le cœur autrefois dans mon enfance ne l'a plus quitté, et plus je m'éloigne de lui, plus l'arrachement est atroce. Je suis mal né. »

Vraiment, avant de railler ou de s'indigner comme l'ont fait plusieurs berlioziens, il faudrait peut-être essayer de sentir que, pour Berlioz, ce genre de douleurs, comme il dit, était indispensable : « Il n'avait plus d'autre intérêt dans sa vie... Sans vous aujourd'hui le monde serait vide pour moi, l'art ne le remplaçant plus... Vous êtes mon million... et je suis si avare! c'est si beau la vraie religion du cœur!... »

Sans doute il faut malgré tout que la princesse et Estelle lui extirpent du cœur l'idée de mariage qu'il n'a jamais osé exprimer en propres termes — l'incorrigible imaginatif — mais cette passion n'en est pas moins pleine souvent de délicatesse et de poésie. « Les poètes, dit-il, se sont donné bien de la peine pour imaginer des sentiments qui ne pouvaient approcher de ceux que je ressens », et c'est vrai. A la princesse il confie : « L'enfant de douze ans qui l'aima si terriblement n'inspira rien et ne pouvait rien inspirer

à la fille oublieuse de dix-huit ans qui devinait à peine ses angoisses. Elle n'a point de souvenirs actifs, elle pense comme vous que mon imagination fait beaucoup ; et sans doute elle n'ignore pas plus que vous que l'imagination c'est le faux. Mais je le crois, à son insu peut-être, elle commence à croire que c'est « l'autre » qui domine, et que « l'autre » restera le maître jusqu'au bout parce qu'il est le vrai. Quoi qu'il en soit, je ferai tout au monde pour ne pas être importun, ni indiscret, ni effrayant ; je serai aussi réservé que possible, et peut-être en viendra-t-elle à se dire un jour dans le secret de son cœur : « Il serait dommage de ne pas être aimée ainsi. » Sans doute Estelle ne nous a pas permis de lire ce secret dans les lettres qu'elle adressait à Berlioz, puisqu'elle l'obligea à les détruire. Mais n'est-ce pas un aveu délicat et dont la pudeur sied bien aux cheveux blancs de cette exquise vieille. Comme elle, soyons indulgents, et sourions à ce premier et dernier amour.

« Quelle fatalité m'a tenu éloigné de vous toute ma vie !... Mais j'aurais pu mourir vingt fois sans vous avoir ouvert mon cœur... et vous me permettez de vous écrire, et je reçois quelquefois de vos lettres, et vous me pardonnez de vous occuper de moi. Oh ! c'est un bonheur que je ne prévoyais pas, un bonheur inexprimable, à peine croyable. C'est comme si Virgile, Shakespeare et Gluck et Beethoven revenaient au monde me dire tous les quatre ensemble : « Tu

« nous as compris et aimés, toi, viens que nous te bénis-
« sions : oh ! madame ! . . . »

Pour elle il reprend ses *Mémoires*, s'enivre à l'idée que c'est elle qui lui a exprimé le désir de connaître sa vie. Il lime son style en songeant que c'est elle qui la première lira ce livre. « S'il y a quelque chose de tout à fait bien, j'ai lieu de croire que ce sont les pages qui vous concernent. »

Et le lyrisme qui l'emporte à travers le passé réveillerait peut-être l'inspiration musicale : « Quel malheur qu'elle ne sache pas la musique ! quel malheur surtout qu'il soit trop tard. . ., il ne chante plus, il a perdu la voix.

« Il y a des moments où l'envie me prend de vous écrire un vaste poème symphonique. C'est par l'orchestre seulement que je pourrais exprimer ce que je sens. Mais ce ne serait pas digne du sujet : les souffrances physiques me paralyseraient, et je ne veux pas m'exposer à écrire en pareil cas une œuvre médiocre », d'ailleurs elle ne l'entendrait pas ; puis elle lui a dicté jadis bien des passages de ses ouvrages, il ne veut pas de rabâchages musicaux.

« En chantant à vous il faut être inspiré absolument. Et puis la musique ne vit que de contrastes, et je n'en vois pas de possibles dans une épopée musicale inspirée par une telle muse. Vous ne m'avez jamais fait de mal. Jamais un sentiment amer n'entra dans mon âme à votre sujet. »

Les raisonnements indulgents de la princesse, sa chère sœur, comme il l'appelle, ceux d'Estelle, son

cher médecin, calmaient à peine son imagination avide de reconstruire le passé ! Quelques mois après la visite annuelle de 1865, il écrivait à Mme Fornier :

« Si vous saviez comme je me contiens, quel débordement d'expressions passionnées que je parviens à arrêter, à éteindre... Vous avez souvent contemplé, j'en suis sûr, les cygnes sur votre lac quand, saisis d'un besoin de mouvement, de grand air, d'espace, de poésie, ils se plaisent à ouvrir leurs grandes ailes sans s'élever cependant, sans quitter l'eau, en véritables oiseaux amphibies. Eh bien ! ma pensée les imite en ce moment, elle reste sur les froides ondes, elle nage lentement au lieu de dévorer l'espace, elle tourne vers vous son petit œil noir, son œil de cygne mystérieux et interrogateur... Oh ! mon Dieu que cela fait mal de ne pas s'envoler !... »

La correspondance avec Estelle, avec la princesse, avec quelques bons et fidèles amis, H. Ferrand, Morel, les Massart, les Damcke ; la lecture de ses auteurs favoris : Virgile, Shakespeare, Bernardin de Saint-Pierre... biographies de grands hommes ; de temps à autre la joie de diriger ou d'entendre une de ses œuvres ou celle des maîtres qu'il préfère ; sa visite annuelle à Estelle, tels sont les derniers événements affectifs et artistiques d'une vie qui s'éteint dans une continuelle souffrance et comme une apparente indifférence. Son pauvre Louis meurt en 1867. Moralement et physiquement il agonise pendant les derniers mois de 1868 et jusqu'à l'heure de la délivrance, le 9 mars 1869.

CONCLUSION

J'ai, dans ces deux conférences sur Hector Berlioz, essayé de revivre et de vous faire revivre, autant qu'il se pouvait, la vie de cet homme de génie, en m'inspirant de toute son œuvre musicale ou littéraire. Peut-être, en essayant d'emprisonner un ouragan de passions dans la cage des unités, suis-je arrivé à faire quelque chose qui reflète la vie réelle de Berlioz comme une réduction pour guitare ou pour mandoline ressemblerait à une symphonie de Beethoven. J'en ai bien peur. La méthode adoptée m'interdisait à peu près la critique. Il a certes manqué à Berlioz d'élever son caractère à la hauteur de son génie. Sa vie est pleine de faiblesses que l'on voudrait pouvoir en effacer. Il les a expiées cruellement. Même au point de vue moral il a droit à toute la pitié de ceux qui cherchent à comprendre avant de juger. « Je ne suis pas un ange et je n'ai pas besoin que l'on me rappelle certaines choses », écrivait-il à sa sœur Adèle dès 1835. Sa vie désordonnée et orageuse a quelque chose de la beauté sauvage qu'on découvre à une tempête, à une mer déchaînée. Ne le prenons pas pour modèle, sans doute. Admirons-le comme on admire une force de la nature, tour à tour fécondante et dévastatrice.

Il me resterait à conclure. Mais je n'ai pas réduit de près de moitié le texte de ces conférences pour en arriver à vous imposer une conclusion qui, à elle seule, deviendrait aisément une nouvelle conférence. Et pourtant, deux conférences sans même une conclusion,

cela a bien un peu l'air d'un héros romantique sans panache !

Reprenant l'idée qui est le *leit-motiv* de ces conférences, le sentiment comme principe d'inspiration, j'aurais essayé d'y caractériser l'imagination berliozienne. Le tour de phrase littéraire comme la technique musicale prodigieusement neuve de Berlioz trahissent perpétuellement ce don d'invention. Son originalité comme écrivain et comme compositeur tient à son imagination passionnée. Cette imagination, à la fois littéraire et musicale, en même temps auditive, visuelle et affective a fait de lui un paysagiste descriptif admirable, l'équivalent musical de Victor Hugo ; aussi bien par l'intensité d'émotion qu'il a su donner à l'expression des sentiments : amour, triomphant ou trahi, radieux ou désespéré, toujours humain ; horreur de la mort, mélancolies, ardeurs ; par la profondeur de ces sentiments tragiques ou élégiaques, vrais comme s'ils étaient personnels, s'est-il affirmé l'égal de Lamartine et de Musset, l'un des plus grands musiciens lyriques qui aient jamais existé, pour ne pas dire le plus grand. Une admirable imagination, l'une des plus riches qui se soient manifestées au XIX[e] siècle et dont la force volcanique avait, comme en de précoces explosions, bouleversé règles et genres et suscité de nouvelles formes musicales, nécessaires à l'expression de sentiments inconnus. Une ardeur passionnée, une émotion pénétrante qui entraîne le torrent des notes et des rythmes en un débordement de vie, en de perpétuels jaillissements de brûlante

sincérité. Une musique libre et inspirée dont la source est ailleurs que dans les principes d'école, une musique irrésistible et qui vient de l'âme, reflétant, dans le miroir profond de ses flots grondants, comme une lueur tombée des plus hautes cimes, la trace lumineuse des génies passés : telle nous apparaît son œuvre, tel il nous apparaît. Il est le romantisme intégral, le romantisme fait homme et musicien, et, par un contraste qui ne laisse pas non plus d'être tout à fait romantique, ce prophète de la musique de l'avenir qu'une admiration enthousiaste pour Gluck et Beethoven rattache au passé, reste au XIXe siècle l'apôtre le plus fervent de la beauté classique.

III. — *L'Œuvre musicale d'Hector Berlioz*

ŒUVRE RELIGIEUSE — ŒUVRE SYMPHONIQUE
ŒUVRE DRAMATIQUE

Pour traiter avec toute l'ampleur et la précision nécessaires un sujet dont nous ne voulons aujourd'hui qu'esquisser les principaux aspects : Hector Berlioz musicien, il ne faudrait rien moins qu'aborder l'étude de tous les genres musicaux, et dans l'histoire de chacun introduire un chapitre très important consacré à Berlioz. Si nous avions la vaine prétention d'examiner à fond tant de graves et difficiles sujets, il se trouverait bien sans doute parmi vous quelque émule de Franc-Nohain pour nous dé-

dier, à la mémoire de La Fontaine, une petite fable intitulée : « Le conférencier qui veut se faire aussi gros qu'un in-folio. »

Nous nous bornerons donc, sur l'œuvre religieuse comme sur l'œuvre symphonique, aux indications essentielles nécessaires à la compréhension de l'esprit rénovateur dans lequel Berlioz aborda des genres anciens.

Nous nous attacherons davantage à l'œuvre dramatique capitale : aux *Troyens*, afin de caractériser l'originalité de Berlioz comme musicien dramatique.

Nous tenterons enfin de fixer les traits essentiels de son génie et de marquer la place qu'il occupe dans l'histoire de l'Art.

L'ŒUVRE RELIGIEUSE
LES IDÉES DE BERLIOZ SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Berlioz n'a jamais eu de foi religieuse au sens vrai du mot. Cette constatation explique en partie le caractère très spécial de son œuvre religieuse. Sa mère était pieuse, son père areligieux selon la tradition sceptique du XVIIIe siècle. Pour lui ses impressions mystiques d'enfant sont déjà des impressions musicales ou littéraires. Rappelez-vous que ce qui l'a le plus ému au jour de sa première communion c'est une mélodie de Dalayrac ; souvenez-vous aussi de l'admirable développement littéraire que lui inspire la fête des Rogations, où l'on découvrirait aisément le programme d'un morceau symphonique.

N'étant pas croyant, Berlioz n'a guère soupçonné que la foi pût être un principe d'inspiration tout aussi efficace que l'amour, et qu'au travers des formes sévères de la fugue, du choral, de la cantate ou de l'oratorio transparaissaient les aspirations passionnées, les élans, les extases d'un musicien-poète, les sentiments collectifs de la foule croyante, c'est-à-dire toute une vie affective aussi intense, aussi sincère que la vie romantique quelque différente qu'elle en fût.

Pour Berlioz, comme pour la plupart des artistes, un sentiment qu'il n'éprouve pas n'existe pas. Nous ne pouvons espérer ou même exiger qu'il ressente, pour l'œuvre d'illustres musiciens au nom desquels ses ennemis le condamnent, et dont il ne peut pénétrer l'inspiration, cette sorte d'intérêt historique qu'après un siècle d'érudition nous prenons à tout chef-d'œuvre passé, quels que soient les sentiments et les procédés techniques de l'auteur, pourvu qu'il ait du talent ou du génie.

Pas plus qu'il n'est un chrétien, un érudit impartial, Berlioz n'est qu'un contrapontiste, un virtuose de la fugue. Son maître, Lesueur, comparait « les fugues qui ne peignent rien et qui n'ont pour but que d'étaler une vaine science de compositeur, une difficulté vaincue... au travail, difficile à la vérité, de cet enfileur de pois qui les jetait de loin contre la pointe d'une aiguille... » Son autre maître, Rejcha, chargé du cours de contrepoint et de fugue, théoricien sec « présentait le travail du contrepoint comme une sorte de jeu de patience, un ensemble de conventions dont

il expliquait sans doute les raisons techniques, mais sans en faire comprendre le rapport nécessaire avec l'art véritable » (Allix).

Dans un de ses premiers articles : « Considérations sur la musique religieuse », publié le mardi 11 avril 1829 dans le *Correspondant*, Berlioz exposait ainsi ses idées sur l'art religieux :

« Quel est le but de la musique religieuse ? — d'émouvoir et d'élever l'âme par l'expression des sentiments qui respirent dans les paroles auxquelles elle est adaptée... à peine diffère-t-elle de la musique dramatique : si l'expression des sentiments est l'objet de l'une, elle est aussi celui de l'autre... » Après avoir admis la fugue comme un « exercice fort utile »... et ajouté que « le style fugué, modifié, peut quelquefois être employé avec bonheur dans un mouvement lent » Berlioz condamne les fugues sur le mot *Amen*, sur le *Kyrie* ou l'*Agnus Dei*, et dépeint l'effet religieux qui doit résulter de cinquante voix braillant avec fureur sur un mouvement très vif, répétant quatre ou cinq cents fois le mot *Amen*, en vocalisant sur la syllabe *a* de manière à imiter de violents éclats de rire... » Il n'est pas plus indulgent pour ceux qui affirment qu'une messe ne doit pas émouvoir. « N'est-il pas souverainement ridicule de prétendre que la musique d'église est faite pour amuser l'esprit des auditeurs par des combinaisons ?... »

Exprimer des sentiments et non combiner des thèmes ou écrire des fugues, tel est donc pour Berlioz l'objet de la musique religieuse en 1829. Sa concep-

tion ne variera jamais sur ce point. En décembre 1855, il écrit à la princesse de Sayn-Wittgenstein : « Voilà donc encore les docteurs de Berlin remontés sur la Rossinante du paradoxe prétendu religieux... Ils veulent que le chrétien prie comme prierait une statue si elle pouvait parler... La question de la musique religieuse mondaine me crispe, me met dans un état nerveux... Raphaël et Michel-Ange ont donc commis de vrais crimes contre l'expression religieuse en peinture, en employant le coloris, ils auraient dû ne mettre que du noir sur du blanc et encore leurs vierges, leurs saints ont des figures trop expressives, trop parlantes !... »

L'expression — principe essentiel d'art — nous en reviendrons toujours là. Le tempérament passionné de Berlioz, son indifférence en matière de foi, son manque presque absolu de connaissances historiques musicales, sa foi artistique en certains dogmes esthétiques, le plaisir de démolir spirituellement de grands ancêtres — telles sont les causes des jugements déconcertants qu'il porte sur eux. [1]

Haydn, Bach, Hændel, Purcell, il confond dans une même réprobation les œuvres des grands maîtres religieux « saints assommoirs qui assomment pendant quatre heures », « bons gros oratorios bien entre-

[1] Inutile, je pense, de faire remarquer que j'expose ici les idées de Berlioz, sans me croire obligé de les adopter, à un point de vue purement historique. Mon rôle se borne à expliquer pourquoi Berlioz n'a pas compris les grands maîtres de la musique religieuse, et quelles conséquences ce parti-pris et cette ignorance purent avoir pour le développement de son génie musical.

baillés qui font dormir les fidèles et sortir de la salle les infidèles ». L'infidèle Berlioz est trop souvent resté à la porte pendant qu'on exécutait oratorios et passions. Prenons ses jugements pour ce qu'ils sont : des boutades passionnées contre les œuvres que Berlioz juge antipassionnées, des railleries de jeune France, de révolutionnaire romantique contre la sacro-sainte Allemagne, classique, contrapontiste et conservatrice, des révoltes d'incroyant contre un art essentiellement religieux. Ces impressions musicales, cette littérature éblouissante, nous apportent plus de révélations sur la nature artistique de Berlioz que sur le caractère vrai d'œuvres aussi nobles, aussi belles de lignes et de poésie que nos cathédrales gothiques.

« Je déteste de tout mon cœur beaucoup d'illustres ascendants voués à la production du difforme ou du faux, vieux Ganymèdes qui, sous le nom de nectar, ont versé de l'eau tiède toute leur vie » (Lettre du 13 juillet 1866 à la princesse de Sayn-Wittgenstein). Ils lui font l'effet de bourgeois et de pédants « ces grands maîtres chez qui tout était cerveau, mastodontes de l'harmonie qui n'aimèrent jamais que la bière, la pipe et le plum-pudding » (Feuilleton du dimanche 25 août 1844).

On connaît par les *Mémoires* l'opinion de Berlioz sur Palestrina et sur Bach.

Il ne perd pas une occasion de tourner Haydn en ridicule [1].

[1] En 1841, il entend la symphonie en *ré* d'Haydn. « Elle appartient naturellement à ce genre de musique naïvement bonne et gaie qui

Le mardi 5 novembre 1844, il rend compte d'une exécution de *la Création*, dans son feuilleton des *Débats*. Il y expose ses idées sur la musique descriptive, déclare faibles et puériles « les petites ritournelles prétendues imitatives d'Haydn », montre tout ce qu'il y a d'erroné et de manqué dans *la Création* et relève surtout la monotonie de l'œuvre : « La plus grande difficulté de la tâche d'Haydn, difficulté qu'il a sinon surmontée entièrement, du moins tournée avec adresse, consistait à écrire un nombre aussi considérable d'airs et de duos admiratifs sans devenir longtemps avant la fin absolument insupportable à l'auditeur. Comment éviter la monotonie en répétant pendant trois heures : C'est beau ! c'est grand ! Dieu est puissant ! Le jour est pur ! Je suis heureux ! Nous sommes heureux ! Ils sont heureux ! L'air est frais ! Les fleurs s'épanouissent ! Quels doux parfums ! Quels doux murmures ! Aimons Dieu ! Aimons-nous ! etc... Il fallait pour résister à la torpeur qu'un tel sujet devait produire nécessairement sur la pensée du compositeur que celui-ci possédât un cœur simple et une touchante naïveté, une espérance sans bornes et une foi capable de transporter les montagnes [1]. »

rappelle les joies innocentes du foyer domestique et du pot au feu... » ; suit, en guise d'analyse, une description pleine d'humour de la vie du bon bourgeois Haydn.

[1] En 1859, le Conservatoire donne *la Création* : « Je me suis abstenu ; cet ouvrage m'a toujours été profondément antipathique... toutes ces bonhomies me crispent... — Les Anglais aiment le pudding bien enveloppé d'une couche de graisse, je l'exècre. C'est précisément cette graisse qui enveloppe le pudding musical du père Haydn. Faut de la naïveté, pas trop n'en faut !... Je ne donnerais pas une pomme pour

Berlioz exécrait Hændel « avec une violence de canon de 120 »... « La lourde face emperruquée de ce tonneau de porc et de bière qu'on nomme Hændel, » dit-il (c'est assez amusant parfois ces boutades gastronomiques : la comparaison de Hændel avec la bière est fréquente chez Berlioz. Opposant par ailleurs dans un feuilleton le Français dégustateur à l'Anglais gros mangeur, il affirme que notre estomac se refuse à digérer les bonnes grosses choses fumées de Hændel, de Purcell, de Bach). « Quand j'entends ou quand je lis certains morceaux de ce gros maître, écrit-il à Liszt, en juin 1855, je me contente de serrer fortement les dents jusqu'à ce que rentré chez moi et seul je me dégonfle en l'accablant d'imprécations. On n'est pas parfait... [1] »

rencontrer Eve dans un bois ; je suis sûr qu'elle était bête à faire peur au bon Dieu, et bien digne d'être la femme de son mari... » Un mois plus tard il reprend, adouci sans doute par la réponse de la princesse à sa première lettre, au sujet de *la Création* d'Haydn : « C'était un grand musicien simple, et simplement un grand musicien. Il devait aimer le vin sucré et porter beaucoup de flanelle. On cite un mot charmant de lui : Après la prise de Vienne par l'armée française, les officiers d'un de nos régiments étaient allés faire une visite à Haydn ; celui-ci, profondément touché de cet hommage inattendu, leur dit tout larmoyant : « Eh ! quoi, Messieurs, vous daignez visiter un pauvre homme de génie comme moi ».

[1] Ailleurs, dans un feuilleton du vendredi 6 décembre 1844, il écrivait : « ... Des Allemands ou des Anglais sont seuls capables d'affronter sans le plus humiliant échec les terribles oratorios de Hændel, et je maintiens que les *Macchabées*, ou *le Messie*, ou *Samson*, ou *Athalie*, ou *Balthasar*, ou *Debora*, ou n'importe quel chef-d'œuvre du grand maître, exécuté en entier, mettrait un public français en déroute complète. Il est vrai que le style musical employé dans les chefs-d'œuvre (puisque chefs-d'œuvre il y a) que je viens de nommer serait pour beaucoup dans le désastre. Mais la nécessité de mettre en évi-

Berlioz, parce qu'il est poète tragique et lyrique, parce qu'il est né symphoniste, devine par intuition le génie de Gluck ou de Beethoven. En face de Hændel,

dence la voix pendant deux ou trois heures et exclusivement, l'orchestre étant réduit au rôle subalterne d'accompagnateur, contribue plus qu'on ne croit à donner aux oratorios ou opéras bibliques de concert leur irrésistible puissance somnifère....

« La variété... condition indispensable de succès... dans l'art musical surtout, ne semble point le but que les compositeurs et poètes d'oratorios se proposent... »

Suivent, à propos de l'exécution du *Roi de Juda*, opéra biblique en deux actes de M. Kastner, deux descriptions charmantes des choristes parisiennes : « Paris est une ville privilégiée pour le peu de tenue des filles de Juda pendant les concerts bibliques », et des choristes prussiennes... « le visage tiré à quatre épingles, impassible, sérieux, le corps droit... » ; puis, impression musicale : «... toujours pendant que le premier et le second chœur surgissent et redescendent alternativement — toujours le clavecin clapotte son inflexible accompagnement, et les contrebasses continuent de ronfler en marquant chaque temps de la mesure, comme ferait le balancier d'une grande horloge, mêlé au bruit navrant d'une froide pluie de mars. De temps en temps on distingue le frémissement des feuillets du livre évangélique tournés avec un parfait ensemble par les fidèles attentifs et pleins de componction... » ; psychologie du public maintenant. Déjà, à propos de Purcell, il avait écrit : « Il y a un sentiment musical au fond de ces organisations anglaises, mais c'est un sentiment conservateur religieux avant tout et anti-passionné ». Ici, il écrit : « Les Allemands et les Anglais sont des peuples religieux, ils écoutent aussi silencieusement les œuvres dites religieuses parce qu'ils croient par là être agréables à Dieu, et non parce que la musique du compositeur les touche ou les impressionne d'une façon religieuse. La plupart de ces auditeurs entendent Bach et Hændel comme ils feraient d'un ministre protestant, ils sont au prêche, on les a élevés dans la foi la plus profonde et la plus inébranlable en Bach et en Hændel.

« Ensuite il y a les musiciens savants, dilettanti ou artistes, qui réchauffent et veulent musicaliser le zèle des oratoriens en leur persuadant que cela est réellement beau en soi, indépendamment de toute opinion luthérienne, ou calviniste, ou méthodiste, ou puritaine, ou presbytérienne, ou anabaptiste. Les basses du chœur entonnent six notes quelconques (qu'ils appellent le thème) reprises aussitôt en imitation à la quinte par les ténors ou les soprani, et le chœur enchevêtrant ainsi

de Bach, il ne sent plus rien, il n'a pas la foi. Le sentiment lui faisant défaut, il se moque ou se désintéresse d'œuvres admirables. C'est d'ailleurs une manière pour lui de préserver son originalité.

La partialité spirituelle et passionnée de ces opinions s'explique mieux encore lorsqu'on connaît son œuvre religieuse. Elle comprend principalement [1] le *Requiem* (1837), l'*Enfance du Christ* (1854), le *Te Deum* (1855).

ses voix pendant dix à douze minutes sans qu'on puisse découvrir sur cette grosse toile d'emballage musical un seul dessin représentant quelque chose d'humain, un seul fil conducteur d'une pensée mélodique, harmonique ou expressive, cela constitue, au dire de ceux qui s'appellent eux-mêmes savants, un beau morceau de musique religieuse. De sorte que les fidèles finissent à la longue, tel est l'empire de la prévention, par trouver une espèce de charme dans leur martyre, dans ce qui n'eût été, sans les idées qu'on leur a suggérées, qu'une véritable mortification.

Mais à Paris... où l'on n'aime que ce qui vous émeut véritablement... où l'on se soucie des professeurs de contrepoint comme de la bulle *Unigenitus*... à Paris, ce gouffre de perdition, cette Ninive, cette immonde Babylone, cette orgueilleuse Memphis ! Venez donc parler à nos Babyloniens de s'ennuyer pour l'amour de la Judée et du contrepoint ! »

[1] Elle comprend aussi, rappelons-le brièvement, la *Messe solennelle*, de 1825-1827 : « Un fragment de cette messe a trouvé place dans *Benvenuto Cellini* ; un autre : *Et iterum venturus est*, s'est transformé d'abord en une scène du jugement dernier (1829) qui, après avoir suggéré l'idée d'un oratorio, puis d'un opéra sur le *Dernier jour du monde* (1831) est devenu le *Tuba mirum* du *Requiem* (Allix), — un oratorio : *le Passage de la Mer Rouge* (1825), détruit ; une *Marche religieuse des Mages* (exécutée le 26 mai 1828, puis utilisée en 1832 comme envoi de Rome). Dans ses lettres de la même époque, Berlioz signale encore un *O Salutaris*, un *Stabat*, un oratorio pour les concerts de Choron. On peut encore mentionner (bien qu'ils soient disparus) des plains-chants de l'église grecque à quatre voix arrangés à seize voix pour la chapelle de l'empereur de Russie, et deux chœurs *a capella* d'après Bortniansky : *Pater noster* et *Adoremus* (1850).

Sentiments religieux, chorals, fugues, airs et chœurs alternés nous savons qu'il ne faut rien chercher de tout cela dans les œuvres religieuses de Berlioz. Il dramatise le texte sacré par des oppositions brutales, par des contrastes perpétuels. Son imagination de voyant évoque comme une suite de tableaux délicats et de fresques prodigieuses : La rafale de sons que lancent dans l'horreur apocalyptique d'une fin du monde les orchestres du *Requiem* soulève la pierre des tombeaux : les morts se dressent. Cataclysme musical, avalanches sonores. Puis d'autres effets se succèdent : chœur des âmes gémissantes, visions infernales, chœur des âmes du purgatoire, visions célestes et mystiques. Dans cette musique secouée de romantiques frissons que la hantise de la mort anime d'une horreur sacrée, rien de traditionnel assurément. L'orchestre berliozien, le protagoniste de l'action musicale, nous surprend et nous tient par l'imprévu des combinaisons (disposition des masses oratoires, accouplements bizarres d'instruments, utilisation des timbres, expression donnée à chacun) ; il vibre à chaque phrase du texte sacré comme les nerfs du compositeur à toutes les impressions. Et nous aussi, auditeurs de Berlioz, j'allais dire spectateurs de ce drame colossal du dernier jour du monde dont la musique du *Requiem* nous suggère presque la vue, nous nous sentons l'imagination hallucinée, le cœur ravagé : effets dramatiques ; d'émotion religieuse peu ou point ; une œuvre, non pas de croyant, mais de visionnaire.

Le *Te Deum* [1] ne produit pas une autre impression.

Le 30 avril 1855, après l'exécution du *Te Deum*, Berlioz livrait en ces termes à Liszt l'impression immédiate produite sur lui par l'audition de son œuvre :

« C'était colossal, babylonien, ninivite... Je t'assure que c'est une œuvre formidable : le Judex dépasse toutes les énormités dont je me suis rendu coupable auparavant... Oui, le *Requiem* a un frère, un frère qui est venu au monde avec des dents comme Richard III (moins la bosse) ; et je réponds qu'il a mordu au cœur le public aujourd'hui. Et quel immense public ! Nous étions 950 exécutants. Et pas une faute, je n'en reviens pas... C'est une scène de l'Apocalypse. »

L'Enfance du Christ, d'une mysticité agreste et naïve en plus d'une partie, n'a rien d'apocalyptique. Et Berlioz, au fond, était un peu fâché que le public préférât une partition plus simple à ses œuvres géantes,

[1] Cette œuvre se rattache presque certainement à un projet de Berlioz (signalé par M. Boschot dans : *Un Romantique sous Louis-Philippe*, le second de ses remarquables ouvrages consacrés à H. Berlioz). Berlioz l'indiquait ainsi sur un album de poche : *Le retour de l'armée d'Italie*, symphonie en deux parties : 1° Adieux du haut des Alpes aux braves tombés dans les champs d'Italie ; 2° Entrée triomphale des vainqueurs à Paris. Il ajoutait : « L'idée de cette symphonie m'est venue à Turin, le 25 mai 1832, en revoyant les Alpes, le cœur plein des souvenirs napoléoniens que le pays que je venais de parcourir avait réveillés. » Berlioz n'a jamais écrit cette symphonie ; mais de cet enthousiasme napoléonien procède le *Cinq-Mai* ou chant sur la mort de Napoléon. Transposé par l'effet des circonstances, il anime la symphonie funèbre et triomphale, à la gloire des victimes de 1830. Le *Te Deum* devait d'ailleurs prendre originairement place dans une composition moitié épique, moitié dramatique intitulée : *Retour de la campagne d'Italie*.

à ses immenses mammouths musicaux. « Les bonnes gens de Paris disent que j'ai changé de manière, que je me suis amendé ; pas n'est besoin de vous dire que j'ai seulement changé de sujet », écrivait-il à Adolphe Samuel, — et à Liszt : « Ainsi je suis devenu bon enfant, humain, clair, mélodique, je fais enfin de la musique comme tout le monde, voilà qui est bien convenu. » — Entendez qu'il n'en convient pas le moins du monde — et plus loin il ajoute : « Je te dirai à toi que la véritable trouvaille que j'ai faite, c'est la scène et l'air d'Hérode avec les devins, ceci est d'un grand caractère et qui t'ira, je l'espère. Pour les choses gracieuses qui touchent davantage, à l'exception du duo de Bethléem, je ne crois pas qu'elles aient autant de valeur d'invention.... »

Je ne vous dirai rien ou presque rien de *l'Enfance du Christ*, parce qu'il existe sur cette partition comme sur celle de *la Damnation de Faust* deux excellentes études de M. Prod'homme, les deux premières d'un « cycle Berlioz ».

L'Enfance du Christ ne contient guère qu'un rôle dramatique, celui d'Hérode. Dans le monologue tragique du tyran en proie à l'insomnie et aux cauchemars, Berlioz a exprimé l'horreur de la mort qui le poursuivait. Les pages descriptives sont assez nombreuses dans la partition : ronde de nuit des soldats romains, évolutions cabalistiques des devins, intérieur de l'étable de Bethléem, récits du ténor : en particulier l'admirable repos de la Sainte Famille, la scène où Marie et Joseph implorent l'hospitalité, le tableau

de l'intérieur du charpentier ismaélite... Un chœur mystique conclut pieusement chacune des trois parties.

Comme *la Damnation de Faust*, *l'Enfance du Christ* forme une suite d'illustrations musicales. Ici pieux mystère, là, romantique et fantastique légende. Le dessin et la couleur varient selon le texte, conformément au principe de l'expression passionnée, « cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres ou le calme le plus profond ». Les enluminures naïves et simples que Berlioz, presque pieusement, dessine sur les feuillets de l'Evangile, ne sont que plus idéalement belles de n'avoir ni les mordantes couleurs ni les ombres vigoureuses des eaux-fortes à la Delacroix dont il avait illustré quelques années auparavant la légende dramatique de *Faust*.

L'ŒUVRE SYMPHONIQUE

« Je venais d'apercevoir en deux apparitions Shakespeare et Weber ; aussitôt à un autre point de l'horizon je vis se lever l'immense Beethoven. La secousse que j'en reçus fut presque comparable à celle que m'avait donnée Shakespeare. Il m'ouvrait un monde nouveau en musique comme le poète m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie ». Ainsi s'exprime Berlioz dans les *Mémoires*.

Enthousiaste, en dépit de presque tous les professeurs du Conservatoire et de tous les musiciens parvenus de l'époque, il clame son admiration en des analyses truculentes, romantiques : impressions physiologiques, visions dramatiques ou pittoresques, analyse des passions impétueuses qui chantent dans ces œuvres sublimes ; ses articles, ses lettres, traduisent les réactions immédiates des nerfs, de l'imagination, de l'intelligence frappés par les grandes ondes de la musique pure. Un scrupule pourtant brise parfois ses élans d'admiration. Pourquoi Beethoven ne manifeste-t-il pas plus clairement sa pensée ? Cette musique, sans programme, ne laisse pas toujours deviner son sens caché. Berlioz, lyrique en même temps que visuel, imagination prompte à dramatiser la vie, adapte des programmes à celles des symphonies qui lui sont révélées. Il traduit littérairement le texte musical, il retrouve, penché sur ce flot mélodique ou symphonique, comme un reflet de ses propres sentiments que, romantiquement, il prête à Beethoven.

Quelle influence Beethoven exerça-t-il sur l'enthousiaste Hector ? Une influence analogue à celle de Gluck, à très peu près... Berlioz conservera même, dans *Roméo et Juliette*, à de très légères modifications près, le nombre et l'ordre des parties de la symphonie classique allemande amenée par Beethoven à son point de perfection. Il en modifiera profondément d'ailleurs l'esprit artistique et la couleur musi-

cale par l'emploi du programme et la manière de traiter l'orchestre.

La variété, l'ingéniosité des programmes que Berlioz a illustrés musicalement explique peut-être qu'il ait plutôt essayé diverses formes, variantes du type classique, que créé le type nouveau du poème symphonique tel que le comprendront Liszt, Schumann, Félicien David, Mendelssohn, les descriptifs russes, Saint-Saëns, Richard Strauss qui tous procèdent de lui.

L'originalité musicale de Berlioz apparaît mieux dans son orchestration. On pourrait relever ce qu'il doit et aux maîtres français, et à Spontini ou à Weber (et c'est ce qu'a fait excellemment M. Allix dans un discours sur les éléments dont s'est formée la personnalité artistique de Berlioz). Mais la conception du rythme propre à Berlioz, son habileté à faire de chaque instrument un être vivant, un poète à l'accent si personnel, son art d'associer les timbres, son entente du groupement des masses et du mouvement de l'ensemble, tous ces dons qui sont proprement musicaux donnent à son œuvre une originalité et une importance extraordinaire dans l'histoire de la musique instrumentale.

Donc la symphonie, telle que Berlioz la comprend, c'est ou la symphonie à programme, ou la symphonie dramatique.

La musique à programme, la musique littéraire, la musique descriptive existe, elle existe même depuis très longtemps, depuis l'apparition de la musique instrumentale. L'histoire en serait fort longue à

développer. Genre parfaitement légitime et plus vivant que jamais, la musique à programme s'offre comme le cadre le plus favorable à tout musicien dont l'imagination musicale se trouve, non pas contrariée, mais modifiée par une imagination littéraire ou une imagination visuelle.

D'autre part, au problème nouveau des rapports à établir entre l'action et la musique, que le développement de la symphonie, en dehors de la musique de théâtre, posait aux musiciens qui voudraient unir les voix de l'orchestre à celles du drame humain, il y avait deux solutions possibles : celle de Wagner, celle de Berlioz. R. Wagner, à la suite de Weber, reserre la symphonie dans le cadre de l'action dramatique. Berlioz introduit le drame dans la symphonie. Les solutions valent ce que valent les œuvres, et je ne crois pas pour ma part que *Roméo et Juliette* soit une date moins importante que *la Tétralogie* dans l'histoire de l'art. D'ailleurs il ne s'agit pas de juger mais de comprendre, et je ne veux insister que sur ce point : le génie de Berlioz est essentiellement français. Il se révèle pleinement à tous ceux de nous qui se referont une âme romantique et berliozienne.

Hector Berlioz conçoit une symphonie comme une action musicale, comme une musique de scène idéale. A notre imagination, aidée par le programme, de se jouer, de se représenter le drame. Genre instrumental expressif, a-t-il dit de sa conception, c'est-à-dire genre où les instruments se substituent aux voix pour exprimer avec plus de sincérité et de mystère les

sentiments éprouvés par les personnages très réels qu'ils symbolisent. Dans cet orchestre nous trouvons autre chose que des différences de timbres entre les divers instruments ; chacun d'eux prend une âme, parle une langue très personnelle, lyrique et profonde, expressive pour qui sait l'entendre ; et ces âmes se confient des rêves d'amour ou de gloire ; elles aiment, elles souffrent, elles espèrent, elles désespèrent, vivantes, agissantes. Merveilleux poème musical, ardente vie orchestrale où s'agitent, comme dans l'existence romantique d'Hector Berlioz, tant de passions débordantes et meurtries.

Comment se refuser à sentir, à imaginer, à comprendre lorsqu'il suffit de se replacer dans les dispositions affectives et imaginatives qui inspirèrent tel chef-d'œuvre à Berlioz ?

Vous voulez comprendre *la Symphonie fantastique* et *Lelio ?* revivez, textes de Berlioz sous les yeux, ses sentiments devenant les vôtres, tout son roman de passion pour Harriett Smithson et C. Mocke. Puis fermez les yeux, ouvrez toutes grandes les ailes de l'imagination romantique, écoutez.

De même pour la fantaisie sur *la Tempête,* pour *Harold en Italie,* soyez Berlioz adorant Shakespeare, s'éprenant de C. Mocke, suivez-le dans ses périgrinations en Italie, revoyez le décor que reflète presque sa musique.

Pour éprouver une émotion patriotique en écoutant *la Symphonie funèbre et triomphale,* évoquez les douloureuses journées de juillet, le drame des révo-

lutions ; défilez, dix ans après, avec le peuple qui la fit, et venez vous arrêter avec lui devant la colonne de la Bastille surmontée de la Liberté aux ailes étendues.

Ouvrons Goethe, Shakespeare avec l'enthousiasme divinatoire d'Hector Berlioz. Dans *Faust* ou dans *Roméo et Juliette* retrouvons-nous, refaisons le rêve éternel de bonheur ou de passion qui soulève vers la vérité, vers l'amour de Marguerite ou de Juliette l'âme humaine, l'âme romantique, notre âme. Soyons hommes, soyons jeunes, soyons immortels. Oublions qui nous sommes pour ne nous souvenir que de notre vraie vie, celle où nous avons aimé, espéré en la beauté ou la vérité, souffert sans laideur et sans honte. Et puis laissons passer sur notre âme retrouvée et purifiée les ondes magnétiques de cette musique irrésistible. Laissons-la nous baigner, nous pénétrer de frissons, de sensations, de sentiments, d'idées qui nous prennent tout entiers : nerfs, cerveau, cœur. Mieux que le jeu des acteurs les plus conscients de la pensée d'un Goethe ou d'un Shakespeare, mieux que les décors et les groupements scéniques les plus artistiques, elle évoquera pour nous, cette musique à la fois pittoresque et lyrique, au jeu de ses rythmes impérieux ou fantastiques, les gestes de l'action extérieure, comme par la force expressive des voix qu'elle unit dans la trame de la symphonie, elle nous dévoilera le sens profond du drame poétique où s'unissent les âmes.

Musique idéale et vraie, drame d'imagination, sans

obscurité, sans mystère à qui l'écoute — non pas avec des oreilles fermées d'avance à la beauté qui n'est pas celle de tel cénacle ou de telle école — mais librement, dans les mêmes sentiments qui l'inspirèrent au grand musicien romantique, avec son imagination, avec son cœur.

L'ŒUVRE DRAMATIQUE — « LES TROYENS »

Deux héroïnes dominent tout le drame : Cassandre et Didon ; et ce ne sont point héroïnes de théâtre, conventionnelles, toutes en effets vocaux, ayant plus de grands airs que de grands sentiments. A passer de l'épopée virgilienne dans le poème lyrique d'Hector Berlioz, elles n'ont rien perdu de la vérité tragique de leurs sentiments, sublimes, elles le sont doublement, par la beauté poétique de l'action, par l'expression musicale.

Obligé de diviser ses *Troyens* en deux parties, Hector Berlioz attribua la première, dont Troie est le théâtre, à Cassandre, la seconde, qui se passe dans les murs de Carthage, à Didon. Le second chant de *l'Enéide* contient en substance le sujet de la *Prise de Troie*, le quatrième livre celui des *Troyens à Carthage*.

LA PRISE DE TROIE

Une opposition constante entre l'insouciance des Troyens et la prophétique terreur de Cassandre donne aux deux premiers actes une grandeur épique.

Le premier acte débute par un chœur de la canaille troyenne. « Je lui ai donné peur du lieu où s'élevait la tente d'Achille — écrit Berlioz à la princesse — à moins d'indications contraires la plupart des citations relatives aux Troyens sont prises dans la correspondance de Berlioz avec la princesse de Sayn-Wittgenstein, correspondance qui n'est encore éditée qu'en Allemagne — et c'est encore dans Virgile sous un certain rapport. *Hic sævus tendebat Achilles.* Seulement Virgile ne fait pas de la populace troyenne un tas de Gascons. »

Suivent le récitatif et l'air admirables de la fille de Priam hantée par la vision de l'horrible destin qui menace sa patrie et son fiancé. Troie et Chorèbe, une double passion, une double souffrance plutôt torturent le cœur de la vierge troyenne qui pleure sur elle-même moins que sur son amour, sur son amour moins que sur sa patrie. C'est dire que le duo entre Cassandre et Chorèbe, inégal d'ailleurs comme inspiration, prend un caractère tragique. Cassandre supplie Chorèbe de fuir : elle voit Troie en flammes, Chorèbe frappé par un Grec. Et lui, dans un air où la nature baignée comme par une atmosphère de poésie musicale semble se découvrir plus belle aux inflexions caressantes de la mélodie, lui, insouciant et rêveur, dépeint le décor qui encadre leur idylle. Un allegro regrettable interrompt cette rêverie, et Cassandre se voue à la mort, avec Chorèbe qui n'a pas voulu fuir.

Second acte. Fête populaire dans la plaine de Troie. « Toute la population troyenne, l'armée conduite par

Enée, Priam, la reine, Hélène, les princes et les princesses, les enfants troyens conduits par Ascagne, le peuple, les prêtres viennent en cortège offrir un sacrifice d'actions de grâces à Jupiter et à Neptune pour la délivrance de Troie ». Cette marche religieuse chantée par le peuple et les prêtres, splendide, grandiose, ouvre l'acte. Puis combat de Ceste et pantomime d'Andromaque.

« La scène unique où elle paraît sera sans doute une des plus difficiles à rendre par le geste, la physionomie et les attitudes », écrivait Berlioz à Ad. Samuel, et à la princesse.

« J'ai pensé qu'une des figures les plus touchantes de cette histoire devait paraître aussi dans cette cérémonie. En conséquence, après que les divers corps de l'Etat ont déposé leurs présents sur l'autel champêtre, et au moment où les jeux de la fête sont le plus animés, le style musical change tout à coup, et sur un air pantomime éploré, désolé, un brise-cœur (s'il se peut) s'avance Andromaque donnant la main à Astyanax qui porte une corbeille de fleurs. Ils sont en blanc (le deuil antique) et vont s'agenouiller en silence devant l'autel. L'enfant dépose sa corbeille de fleurs, la mère prie, puis elle va présenter son fils à Priam qui le bénit ; les larmes la gagnent, elle baisse son voile, reprend la main d'Astyanax et tous les deux sortent à pas lents, sans dire une parole, et retournent dans Troie.

« Cassandre qui va et vient comme une lionne

blessée, aperçoit Andromaque en passant au fond de la scène...

« Huit vers (que cite Berlioz) seront chantés, ou pour mieux dire récités, à part, pendant l'exécution de l'air pantomime. Puis la fête reprendra son cours... »

La voix de la clarinette, au timbre féminin, dont Berlioz a parlé si poétiquement dans son grand traité d'instrumentation — cette voix qui est celle de l'héroïque amour, et semble, dans les grandes symphonies militaires, représenter les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, que le bruit des armes exalte, qui chantent en combattant, qui couronnent les vainqueurs ou meurent avec les vaincus — la voix éplorée de la clarinette chante la douloureuse mélopée.

Enée survient et raconte la mort du grand prêtre Laocoon dévoré par les serpents. Berlioz en une boutade féroce, indiquait à la princesse certain morceau qu'un compositeur — comme il en imagine dans sa haine de la musique parisienne — n'eût pas manqué de placer là : « Il y aura une barcarolle pour les serpents de Laocoon. »

Il écrivit un ottetto et chœur « morceau d'ensemble où tous les personnages et le chœur expriment l'horreur, l'épouvante que vient de leur causer le récit de la catastrophe de Laocoon dévoré par les serpents — dont il est impossible que vous vous fassiez une idée », écrivait-il à Samuel, et à la princesse : « Une horreur grandiose et qui vous ferait battre le cœur ». Toutefois on a pu reprocher justement à cet ensemble de

n'être pas en situation. Sous l'influence de l'opéra contemporain, Berlioz sacrifie parfois la logique de l'action aux conventions de la musique de théâtre.

Enée, pour apaiser Pallas courroucée, ordonne d'introduire par les remparts abattus le cheval de bois qui cache les Grecs dans son flanc. Jusqu'à la fin de l'acte et pendant que se déroule la scène du cortège, Cassandre occupe le proscenium. Prophétique et fatale, elle apparaît comme la conscience même du peuple troyen révoltée contre la démence de ce peuple; et son chant désespéré résonne tel un thrène élégiaque à la gloire de la patrie qui va s'évanouir.

Le final monstre de l'acte commence. Berlioz, d'abord inquiet sur ses dimensions, s'était rassuré en le comparant à celui d'*Olympie*, presque d'un tiers plus long. « D'ailleurs il n'y a point d'action durant cet immense développement processionnel de la marche d'*Olympie*, tandis que j'ai une Cassandre qui occupe la scène pendant ce déroulement du cortège du cheval de bois dans le lointain... » Les blanches théories des vierges, les chœurs des prêtres et des guerriers se déploient au rythme triomphal de la marche troyenne; les flûtes, les hautbois, les harpes, les trompettes accompagnent harmonieusement la joie du peuple pendant que retentit encore la voix de la fatalité.

« Il y a encore une grande tirade pour Cassandre ajoutée pendant le final du premier acte, au moment où le cortège du cheval s'éloigne après avoir traversé le fond du théâtre : arrêtez, arrêtez... un piège

infernal..., ils entrent, c'en est fait... Sœur d'Hector, va mourir sous les débris de Troie...

« Cela fait palpiter la scène et se déclame (en musique bien entendu) sur la marche du cortège qui va s'éteignant dans le lointain. »

Le troisième acte prélude par les rumeurs — à l'orchestre — de combats éloignés. Les Grecs sont maîtres de Troie et la pillent. L'ombre d'Hector surgit au chevet d'Enée pour lui prédire ses destinées... « Ce récitatif d'Hector, ranimé un instant par la volonté des dieux, et qui redevient mort peu à peu en accomplissant sa mission auprès d'Enée est, je crois, une idée musicale étrangement solennelle et lugubre. Je vous cite cela, écrivait-il à Ferrand, parce que c'est justement à de pareilles idées que le public ne prend pas garde ». Ascagne, Panthée, puis Chorèbe entraînent Enée à la citadelle. Ici Berlioz n'avait pas, dans le livret, résisté à citer l'épisode de Virgile relatif à l'échange des boucliers par Chorèbe et les siens, mais il le supprima dans la partition ; et les guerriers troyens s'entraînent à combattre en répétant l'héroïque cri de désespoir : le salut des vaincus est de n'en plus attendre.

Le dernier tableau nous montre d'abord, près de l'autel de Vesta, dans le palais de Priam, les Troyennes désespérées. Berlioz signalait comme une chose neuve le chœur construit sur cette gamme étrange : *sol*, *la bémol*, *si bémol*, *ut*, *ré bémol*, *mi bémol*, *fa*, *sol*, et l'accent de désolation qui résulte de la continuelle prédominance du *sol* mis en rapport avec le *ré bémol*

est quelque chose de curieux. « Je retrouve bien là ces clameurs éperdues des *feminæ ululantes* de Virgile; et ce n'est pas plus disgracieux qu'une Niobé échevelée... » Cassandre survient « *la Priameia virgo* aux cheveux épars que je suis obligé de faire mourir en dépit de l'histoire qui nous la montre après le sac de Troie captive chez les Grecs », écrivait-il à Liszt. Idée géniale et qui donne à toute cette fin de la prise de Troie un caractère grandiose. Les femmes troyennes se lamentent, les Troyennes veulent encore espérer, les Troyennes voudraient vivre; il y a même parmi elles un petit groupe de Thessaliennes qui n'auront pas le courage de mourir. Symbole de la patrie qui tombe ensevelie dans sa gloire sous les coups du destin inexorable, Cassandre, héroïne d'amour et d'honneur, exalte les faibles femmes. Des élans d'enthousiasme soulèvent les instruments et les voix vers des thèmes sublimes où chante l'âme même de la race latine consciente de sa grandeur impérissable. Troie périra, mais ses vierges, ses femmes, pures et libres, descendront à la rive infernale. Une frénésie de mort, de liberté, de gloire unit, dans un même héroïsme, le chœur des Troyennes à la voix de Cassandre.

Devant les Grecs qui envahissent le temple, elles se frappent, invoquant Enée qui fuit, en sauvant les dieux de Troie.. Sauve nos fils, Enée... Italie, Italie... Cette scène, Hector Berlioz ne la doit qu'à son génie. Elle est sublime, comme tout le rôle de Cassandre. Plus proche de nous par sa faiblesse et son amour que la prophétesse eschylienne, obstinée

en son délire fatidique, la fille de Priam, telle que la conçut l'imagination d'Hector Berlioz, est une des plus belles créations poétiques et musicales qui existent dans le drame lyrique. Marguerite, Juliette, Didon, héroïnes d'amour, ne vivent pas d'une vie moins ardente dans l'épanouissement de leur passion qui se dévore ; mais Cassandre a plus que le charme douloureux d'une amante trahie par le sort ou par son amour : elle n'est pas seulement la fiancée de Chorèbe et qui meurt de la mort de son fiancé ; victime consciente du destin, prophétesse inutile et qui ne peut éclairer un peuple aveugle, n'ayant pu lui donner de sauver sa fortune, elle a, par l'efficace vertu de son héroïsme sublime, sauvé l'honneur des femmes et des vierges troyennes. Humaine et symbolique ; cœur torturé, conscience sereine, haute, elle se révèle en face de la douleur et de la mort comme un type idéal de pureté féminine en qui s'incarne le génie même de la patrie.

« LES TROYENS A CARTHAGE »

Le 19 novembre 1863, Hector Berlioz écrivait à la princesse : « J'ai dû, vous le savez, couper l'œuvre en deux parties, dont la première : *la Prise de Troie*, forme un opéra en trois actes, et la seconde : *les Troyens à Carthage*, est celui qu'on vient de mettre en scène. Il a fallu remplacer les trois premiers actes par un prologue explicatif, mélangé de musique et de vers récités. Ceci est d'un aspect grandiose et nou-

veau. Ce *lamento* instrumental, ce chœur invisible, cet appel fait aux souvenirs de la catastrophe troyenne, frappe vivement ». Ainsi Berlioz essayait d'oublier la coupure, la première coupure mais pas la dernière faite dans ses *Troyens*.

Au début du premier acte, dans une suite de chœurs, récitatifs et airs, le peuple carthaginois fête le septième anniversaire de la fondation de la ville et célèbre le génie de sa reine Didon. Rien de plus idyllique et de plus confiant que ce dialogue d'une jeune reine amoureuse de son peuple et troublée par le désir secret d'un nouvel amour, avec ses heureux sujets. On devrait exécuter ces premières scènes des *Troyens* devant les jeunes reines qui s'apprêtent à régner. Si j'étais directeur du protocole dans un pays monarchique, je me passerais cette fantaisie berliozienne. Didon a distribué les récompenses ; le peuple défile. La reine reste seule avec Anna. De quoi pensez-vous qu'elles vont parler ? Parions que ce sera d'amour. Nous sommes sûrs de gagner.

Berlioz avait d'abord imaginé, d'après Bernardin de Saint-Pierre, « une sorte de mirage d'amour pour expliquer les pressentiments de Didon. En proie à l'insomnie la jeune reine va rêver au sommet d'une tour... son volcan d'amour amène un tremblement de cœur ; elle croit voir au loin un étranger au fier visage. C'est une hallucination. »

Dans la partition elle se borne à dire : « Je sens transir mon sein qu'un ennui vague oppresse, et mon visage en feu sous mes larmes brûler — vous

aimerez, ma sœur », diagnostique Anna ; et le duo, charmant, où la pudeur et le souvenir de Sichée luttent mollement contre l'espoir d'un nouvel amour, unit les deux voix dans un chant qui est déjà presque un chant d'amour.

Iopas annonce les députés d'une flotte inconnue, et Didon, après avoir fait droit à leur requête, chante le très beau monologue lyrique : « Errante sur les mers... », d'une valeur pittoresque et surtout psychologique absolue, admirable commentaire musical du vers célèbre : *Haud ignara mali, miseris succurrere disco.* La marche troyenne retentit dans le mode triste. Entrent les Troyens. Ascagne évoque les souvenirs de la prise de Troie... Au seul nom d'Enée, la reine... qui craint en secret la présence des Troyens... laisse déjà voir son admiration... Narbal apporte la terrible nouvelle de l'approche d'Iarbas, prétendant méconnu et qui vient à la tête de son armée conquérir le cœur de l'insensible Didon. Enée se dévoile et offre à la reine de combattre pour elle. Surprise, joie de Didon : « O ma sœur, qu'il est fier, ce fils de la déesse ! ... » Dans un final guerrier, que Berlioz semblait affectionner, Troyens et Carthaginois s'entraînent au combat. Pendant une interruption du chœur, Enée confie son fils Ascagne à la reine.

Cette exposition, un peu lente sans doute, où les pompes du grand opéra retiennent nos regards et nos oreilles, au détriment de l'intérêt psychologique, dessine bien toutefois le caractère de Didon, que

troublent les paroles d'Anna, comme l'annonce de l'arrivée des Troyens, comme le nom déjà, comme surtout la vue d'Enée. La musique, par des nuances délicates, précise ce progrès de l'amour au cœur de Didon et nous entraîne doucement vers les élans lyriques des prochaines scènes d'amour.

Le deuxième acte intitulé : « Chasse royale et orage » se compose d'une symphonie descriptive, avec pantomimes sur la scène — musique pittoresque et qui procède de la même inspiration vigoureuse que telle ou telle page de *la Damnation* — et qui eut les honneurs non pas du *bis*, mais de la coupure.

Au début du troisième acte, Berlioz mit un duo entre Narbal et Anna qui fut vite supprimé à la représentation. Narbal y condamnait l'insouciance amoureuse de Didon que défendait Anna soror. Pour fêter le retour d'Enée vainqueur, de merveilleux ballets s'étalaient aux yeux du couple amoureux. Mais Didon ne voit, ne veut entendre qu'Enée. L'hymne du poète Iopas à Cérès l'importune aussi. Qu'Enée lui apprenne donc le sort de la belle Andromaque. Enée reprend son récit. . . et dans l'admirable poème d'amour que forment le quintette, le septuor, le duo, il semble qu'il n'y ait plus à l'orchestre, dans les voix, dans le bruit mystérieux de la mer endormie, dans le murmure troublant des litanies d'amour qu'un flot mélodieux de caresses qui monte, entraînant le couple des amants, par la nuit étoilée, vers des extases infinies. « Il me semble, écrivait Berlioz, qu'il y a quelque chose de nouveau dans l'expression de ce bonheur de voir la

nuit, d'entendre le silence et de prêter des accents sublimes à la mer somnolente. (De plus cet ensemble (le septuor) s'enchaîne avec le duo d'une façon tout à fait imprévue et que le hasard a produite, car je n'y avais pas songé en écrivant l'un et l'autre morceau isolément).

D'ailleurs, ces accents sublimes de la mer endormie, il les avait entendus dans son imagination romantique lors de son séjour en Italie. Il les notait ainsi, quelques années plus tard, dans une lettre à Mme d'Agoult (15 juin 1837) : « Quand vous serez à Naples, quand Liszt sentira le besoin d'une de ces grandes émotions à la suite desquelles nous nous sommes tant fatigués l'un et l'autre, et que l'art italien ne donnera jamais, qu'il gravisse un soir le Pausilippe, que, du sommet de cette colline chère à Virgile, il écoute les arpèges infinis de la mer, pendant que le soleil, ce fastueux soleil si différent du nôtre, descendra lentement derrière le cap Misène, colorant de ses derniers rayons les pâles oliviers de Nisida... voilà un concert digne de vous et de lui, et le seul que je vous recommande ».

Berlioz, poète et musicien, est là tout entier. Virgile, Shakespeare, le sentiment de la grande nature et du grand amour lui ont inspiré cette suite merveilleuse de rêveries musicales où vit immortellement le plus poétique de son génie littéraire et artistique.

« Il n'y a pas eu moyen de ne pas écrire le duo de Shakespeare » — écrivait-il à la princesse, alors que son livret n'était pas encore achevé —. « Cet acte me vient à flots, mais à flots désordonnés, » un peu plus

tard, et à M. Bennet : « Je m'occupe de la rédaction de cet immortel radotage d'amour qui fait du dernier acte du *Marchand de Venise* le digne pendant des hymnes sublimes de *Roméo et Juliette*. C'est Shakespeare qui est le véritable auteur des paroles et de la musique. Il est singulier qu'il soit intervenu, lui le poète du Nord, dans le chef-d'œuvre du poète romain. Virgile avait oublié cette scène. Quels chanteurs que ces deux ! ». Deux ans avant de dédier ses *Troyens : Divo Virgilio*, il avait déjà écrit : « Quel grand compositeur que Virgile ! quel mélodiste et quel harmoniste ! » et sa partition achevée : « Cela me paraît beau : la partition a été dictée à la fois par Virgile et par Shakespeare ; ai-je bien compris mes deux maîtres ? » Nous ne pouvons que répondre : oui, en admirant la piété artistique avec laquelle Berlioz a parlé de certains grands maîtres : Virgile, Shakespeare, Gluck, Beethoven, bien loin de vouloir s'égaler à eux.

Le quatrième acte est l'acte d'Enée, comme le cinquième sera celui de Didon. Pour en atténuer le caractère tragique, Berlioz place au début quelques épisodes. D'abord « un morceau de caractère, destiné à contraster avec le style épique et passionné du reste... Le jeune matelot phrygien qui, bercé au haut du mât d'un navire dans le port de Carthage, pleure le « vallon sonore — où, dès l'aurore, il s'en allait chantant « — est en proie à la nostalgie la plus prononcée ; il regrette avec passion les grands bois du mont

Didyme..., il aime... « Je pensais à toi, cher Louis, dit-il à son fils, en l'écrivant ».

Des ombres invisibles font entendre le cri : Italie ! Italie ! à Panthée et aux chefs troyens qu'épouvantent ces signes de la colère des dieux.

Berlioz intercale encore ici, pour faire contraste avec ce qui suit, une de ces scènes rythmiques qu'il affectionnait. « C'est une marche à trois temps sur laquelle parlent deux soldats troyens... ils montent la garde pendant la nuit devant les tentes, l'un marchant de droite à gauche, l'autre de gauche à droite, et causant quand ils se rencontrent au milieu du théâtre, sur l'entêtement de leurs chefs à aller conquérir cette maudite Italie, quand on est si bien à Carthage, où l'on a bon souper, bon gîte et le reste...

A partir de cet endroit, l'action se précipite vers la catastrophe finale en une suite de scènes tragiques. Une poignante lamentation du héros troyen nous redit sa dernière entrevue avec Didon, sa terreur du dernier adieu. « Lutter contre moi-même, et contre toi, Didon !.. » Les voix des ombres invisibles l'appellent. Surgissent devant lui, ombres de ses remords, les spectres de Priam, de Chorèbe, de Cassandre et d'Hector : « Il faut partir et vaincre... » Enée donne l'ordre du départ : « Ma tâche jusqu'au bout, grands dieux ! sera remplie ! » tandis qu'à l'orchestre éclate, triomphale, la marche troyenne. Enée, de loin, adresse à Didon un adieu désespéré. Soudain Didon paraît : ironie, injure, supplications, fureurs, malédiction suprême lorsque Enée, cédant à l'irrésistible voix de la

patrie qui chante en cette marche troyenne, l'abandonne à jamais ; tous les mouvements de la passion sont traduits avec un réalisme artistique extraordinaire par le chant et l'instrumentation. Cette fin des *Troyens* d'ailleurs — et tout le dernier acte : la Mort de Didon — échappent à l'analyse. On n'explique pas ces beautés-là, on les sent. Toutefois il n'est pas mauvais de se préparer à une audition des *Troyens*, ou de raviver les impressions subies par la lecture d'une excellente étude analytique comme celle d'Alfred Ernst dans son volume si intéressant sur l'œuvre dramatique de Berlioz.

De même que Lulli allait prendre les tons de la Champmeslé formée par Racine à la déclamation tragique, Berlioz eût désiré consulter Mlle Rachel sur la diction des monologues de Didon. Il s'aida des conseils de Mme Viardot... « Il y a là des accents qu'il faut trouver, des silences à déterminer, des inflexions à saisir... des angoisses de cœur à exprimer ; ces cris de douleur à noter m'épouvantent... comment vais-je m'en tirer ?... »

Avec la passion de l'artiste probe qui veut la vérité de l'œuvre, Berlioz cherchait « le bon style musical, grandement simple »... « J'en suis à cette heure au dernier monologue de Didon : « Je vais mourir dans ma douleur immense submergée.» Je suis plus content de ce que je viens d'écrire que de tout ce que j'ai fait auparavant. Je crois que ces terribles scènes du cinquième acte seront en musique d'une vérité déchirante. »

Passion, vérité, déclamation d'une justesse d'ac-

cents et de mouvements dramatiques extraordinaires : tout ce que le génie artistique peut ajouter à la beauté de la vie se trouve dans ces scènes admirables.

La mort de Didon occupe dans l'histoire de la musique dramatique le même rang que la *Phèdre* de Racine ou certaines scènes du théâtre de Musset dans celle de la littérature dramatique. Même profondeur, même vérité dans la peinture de l'amour. Ces phrases musicales éperdues, ces rythmes haletants qui se brisent en des palpitations, en des soubresauts continuels, cette agitation de l'orchestre, qu'est-ce autre chose, comme le monologue racinien, que la notation, dans une langue artistique et par un psychologue de génie, de la vie d'une âme féminine ravagée par un ouragan de passion.

« L'EXPRESSION PASSIONNÉE »
DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE D'HECTOR BERLIOZ

Sur les théories comme sur les projets ou les œuvres d'Hector Berlioz musicien dramatique, il resterait encore beaucoup à dire — et je regrette vraiment de ne pouvoir vous faire connaître davantage et *Benvenuto Cellini*, merveille de vie, de réalisme pittoresque, de fantaisie artiste en bien des parties — et *Béatrice et Bénédict*, exquis marivaudage entrecoupé de poétiques rêveries.

Je voudrais seulement, pour conclure, caractériser l'originalité d'Hector Berlioz musicien dramatique, fixer les traits essentiels de son génie et marquer la

place qu'il occupe dans l'histoire de la musique, le tout très rapidement.

Nous venons de relever une préoccupation commune à Berlioz et à Lulli : celle de l'expression tragique. Relisez toutes les pages enthousiastes que Berlioz a consacrées aux œuvres de théâtre expressives : celles de Gluck, de Méhul, de Spontini, des maîtres charmants du XVIII[e] siècle français, et en particulier à Dalayrac, étudiez, en vous plaçant à ce point de vue essentiel des rapports de la poésie et de la musique au théâtre, tout le développement de l'art dramatique français depuis Lulli et Rameau jusqu'à d'Indy et Debussy, vous arriverez, je crois, à une conclusion nécessaire : La musique française, inférieure sans doute aux œuvres italiennes de la belle époque par l'éclat et la facilité du chant, inférieure aux chefs-d'œuvre de Weber ou de Wagner par la profondeur ou la beauté symphonique, est supérieure aux unes et aux autres sous le rapport de la déclamation tragique et de la justesse expressive. Ceci, la critique française peut et doit l'affirmer, dûssent tous les musicographes allemands se lever contre elle en brandissant chacun son in-folio.

Dans le sens de la tradition musicale française, s'inspirant d'un des plus beaux textes que l'on pût mettre en musique et le plus favorable peut-être à sa nature passionnée, Berlioz a réalisé l'idéal artistique de notre race dans *les Troyens*.

Nécessairement, l'expression dramatique dépend du sujet de l'œuvre comme du tempérament de l'artiste :

Intelligente et fine, mais un peu superficielle et monotone chez un Lulli, dominé par ses instincts frivoles d'Italien, guidé par le goût délicat mais mièvre de Quinault et de son public; héroïque et passionnée quoique encore raidie par la tension de la volonté qui raisonne ses actes dans les œuvres si hautes du chevalier Gluck, caractère et génie cornéliens, naturellement sublimes ; plus pompeuse et grandiloquente peut-être dans *la Vestale* de Spontini; délicate, gracieuse, touchante, spirituelle, parfois futile chez les maîtres de l'opéra-comique français au XVIIIe siècle; plus conventionnelle ou mélodramatique dans le grand opéra, mais toujours exacte en mainte page sobre et substantielle; précieuse et simple à la fois dans le récitatif d'un Debussy qui voudrait ramener aux inflexions de la parole nue le langage symbolique et passionnel d'âmes que se disputent le rêve et la vie, l'expression dans *les Troyens* sera passionnée, comme le chant du poème virgilien, comme la nature artistique d'Hector Berlioz.

Le musicien qui a créé ce drame sublime avait peut-être dans le sentiment, orgueilleux sans doute, de son originalité, quelque droit d'écrire, encore que ce fût contestable parce que partial ; et d'avance il répondait ainsi aux critiques qui voudraient le réduire à n'être qu'un imitateur de Gluck ou le précurseur de Wagner.

« Ma tâche musicale (la composition des *Troyens*) sera rude. Que tous les dieux de Virgile me viennent en aide ou je suis perdu. Ce qu'il y a d'immensément

difficile là-dedans, c'est de trouver la forme musicale, cette forme sans laquelle la musique n'existe pas, ou n'est plus que l'esclave humiliée de la parole. C'est là le crime de Wagner : il veut la détrôner, la réduire à des accents expressifs, en exagérant le système de Gluck (qui fort heureusement n'a pas réussi lui-même à suivre sa théorie impie). Je suis pour la musique appelée par vous-même libre. Oui, libre et fière et souveraine et conquérante, je veux qu'elle prenne tout, qu'elle s'assimile tout, qu'il n'y ait plus pour elle ni Alpes ni Pyrénées ; mais pour ses conquêtes, il faut qu'elle combatte en personne et non par ses lieutenants ; je veux bien qu'elle ait, s'il se peut, de bons vers rangés en bataille, mais il faut qu'elle aille elle-même au feu comme Napoléon, qu'elle marche au premier rang de la phalange comme Alexandre. Elle est si puissante qu'elle vaincrait seule en certain cas, et qu'elle a eu mille fois le droit de dire comme Médée : « Moi ! c'est assez ». Vouloir la ramener à la vieille récitation du Chœur Antique est la plus incroyable et, fort heureusement, la plus inutile folie qu'on puisse citer dans l'histoire de l'art. Trouver le moyen d'être expressif, vrai, sans cesser d'être musicien, et donner *tout au contraire* des moyens nouveaux d'action à la musique, voilà le problème... »

On connaît d'ailleurs la discussion de la célèbre préface d'*Alceste* qui se trouve dans l'admirable étude de Berlioz sur le chef-d'œuvre de Gluck, comme l'article, d'une partialité systématique, sur la musique de l'avenir à propos des concerts de Wagner. Les

idées de Berlioz sur Gluck et sur Wagner sont trop évidemment intéressées pour qu'on les accepte sans critique. Mais il a bien senti toutefois la différence profonde qui séparait son art plus libre, plus varié, plus riche de sentiments toujours jaillissants et d'imprévu musical de l'art plus réfléchi, plus dogmatique, plus asservi à des procédés traditionnels ou personnels d'un Wagner ou d'un Gluck. Il ne s'agit d'ailleurs nullement de mettre Berlioz au-dessus ou au-dessous d'eux, il s'agit seulement de marquer l'originalité de Berlioz. Tandis que le récitatif de Gluck, par l'effet d'une certaine monotonie des situations qui entraîne celle de l'expression, tandis que l'orchestre wagnérien, soumis à l'incessante tyrannie du *leit-motiv* semblent parfois paralysés par des conventions littéraires ou musicales, s'attarder en des répétitions, raisonner et comme poursuivre le sens littéral à coups de formules ou de syllogismes musicaux, les voix et l'orchestre de Berlioz — au moins dans les belles parties des *Troyens* — se meuvent avec une liberté rythmique et mélodique difficilement imaginables ; cette musique ne combine plus seulement des phrases ou des thèmes, elle vit. La conception de l'art d'Hector Berlioz n'a rien de théorique, comme celle de Gluck ou de Wagner. L'œuvre de Berlioz, qu'il s'agisse de ses symphonies ou de ses drames musicaux, ne procède d'aucun système a priori, elle exprime un tempérament, et non une volonté. Suspecte par là aux esprits absolus qui préfèrent l'unité à la variété, les idées aux sentiments,

elle perd d'ailleurs en cohésion ce qu'elle gagne en contrastes. On peut regretter que Berlioz n'ait pas comme Bach, comme Haendel, comme Beethoven, comme Gluck, comme Wagner, amené tel ou tel genre musical à sa perfection absolue, par le progrès continu de la forme, par une possession de plus en plus complète des procédés traditionnels et par l'invention de moyens artistiques nouveaux et propres à leur génie : nous admettons le point de vue à condition que l'on n'en tire pas argument pour écraser Berlioz au nom de Beethoven ou de Wagner, par exemple, comme on a voulu le faire. Car en reconnaissant le manque d'unité de l'œuvre de Berlioz, nous ne faisons qu'appliquer le : *amicus Berlioz, sed magis amica veritas*, alors que l'on répond par un : *amicus Berlioz, sed magis amicus Beethoven* ou *Wagner*. Et ce n'est plus de la critique historique, c'est l'affirmation d'une préférence ou le point de départ d'une polémique.

Liberté, variété de la forme comme de l'inspiration, voilà ce qui caractérise le génie de Berlioz, à défaut d'unité. Vérifions-le par exemple sur *les Troyens* d'abord.

Les Troyens sont peut-être avec *Roméo et Juliette* l'œuvre la plus organique qu'ait créée Berlioz. Elle ne possède pourtant qu'une unité synthétique et comme extérieure. Homère, Virgile, Shakespeare l'ont inspirée ; ce qui est métier rappelle parfois le faire de Scribe. Epopée, tragédie, lyrisme pittoresque ou poétique, drame : tous les genres y confluent.

Cortèges et processions, pantomimes : tout l'appareil majestueux ou riant des fêtes antiques ; horreur fatidique des prophéties, héroïque exaltation des Troyennes ; tableau gracieux d'une ville florissante ; chasse dans une forêt vierge ; charme poétique de la mer harmonieuse qui berce la rêverie des amants ; désespoir infini de Didon et d'Enée, tragique et sublime vérité du dénouement passionnel : le spectacle comme l'action offre une variété prodigieuse.

Même variété musicale : des ensembles ou des finales de grand opéra, une symphonie descriptive éblouissante, des lieder de la plus grande beauté mélodique, des airs de bravoure, les plus belles impressions de lyrisme musical que la beauté d'un paysage ait inspiré à un musicien de théâtre, une déclamation tragique d'une horreur et d'une vérité musicale inouïes.

Le grand-opéra du XIX[e] siècle, la tragédie lyrique, la symphonie : telles sont les sources musicales des *Troyens*. Le lyrisme rêveur, la passion tragique, ce qui donne tant de poétique séduction à l'acte du septuor, tant de vraie grandeur à la mort de Didon, voilà le caractère propre de l'invention musicale d'Hector Berlioz.

« Il n'y a de réel que les sentiments et les passions ». Berlioz est tout entier dans cette phrase. L'instabilité de ses sentiments explique la variété de son œuvre. Il n'est pas plus le musicien d'un seul genre que l'homme d'un unique amour. Cette âme brûlante, dont le tremblement d'imagination roman-

tique fit jaillir une des plus belles éruptions d'enthousiasme et de passion qui aient illuminé le XIXe siècle, a laissé couler la lave de ses inspirations dans les formes traditionnelles de l'art. Celles dont le moule n'offrait que peu de résistance craquèrent ; d'autres, comme d'une fonte nouvelle, surgirent plus splendides, plus jeunes. Hector Berlioz a transformé, par l'effet de son génie, la musique religieuse d'apparat, la musique architecturale et populaire, l'oratorio, la symphonie, l'opéra-comique, la tragédie lyrique. Il a créé la symphonie dramatique et le poème musical au théâtre. Admirable mélodiste, l'un des plus expressifs et passionnés qui aient su faire chanter une âme dans chaque instrument ou dans la voix ; il a renouvelé par son génie du rythme et de la poétique orchestrale tout l'art de l'instrumentation.

Si l'on songe qu'il ignorait à peu près tout de la musique jusqu'à l'âge de vingt ans, qu'il n'est pas né dans un pays de culture musicale intense comme l'Allemagne, qu'il a dû improviser, créer tout : technique, style, instrumentation (public même), on en arrive nécessairement aux formules de R. Rolland dans l'admirable étude qu'il a consacrée à Berlioz. « Il a fait seul... sans modèle... sans guide... la révolution musicale... Il est un miracle... le phénomène le plus prodigieux de l'histoire de la musique au XIXe siècle : un génie colossal qui renouvelle en quelques coups de tonnerre le monde de la musique... une sorte de magicien de la musique, le roi des sons et des rythmes...

« Hector Berlioz a ouvert à la musique deux routes absolument nouvelles : celle du grand art populaire et celle de la musique libre. La France du XIX[e] siècle avait pris l'habitude de penser allemand en musique... Berlioz retrouva d'instinct la forme sincère et spontanée de la pensée musicale française... C'est la première fois peut-être qu'un grand musicien français ose penser en français... »

Et R. Rolland conclut : « Il a ouvert à l'art de magnifiques chemins. Il a montré à la musique de France la véritable route où devait l'engager son génie ; il lui a révélé ses destinées, méconnues jusqu'à lui. Il nous a donné une langue musicale d'une vérité psychologique et d'une souplesse admirables, une musique libre, affranchie des traditions étrangères, sortie du fond de notre race, modelée sur l'esprit français, répondant à son imagination précise, à son instinct pittoresque, à sa mobilité d'expressions, à son besoin extrême de nuances. Et il a jeté les fondements grandioses d'une musique nationale et populaire pour la plus grande démocratie de l'Europe. »

Ne pouvant passer en revue toutes les opinions des critiques allemands, russes ou français : Schumann, Liszt, Wagner, Weingartner..., ou celles des critiques et compositeurs français... j'ai voulu vous signaler au moins les pages les plus pénétrantes et les plus artistiques qui aient été consacrées au grand musicien français.

Laissez-moi terminer par la lecture d'une lettre

d'Hector Berlioz. Si jamais, dans quelques milliers d'années, lorsque bien des œuvres seront disparues, bien des noms oubliés, un musicien-poète voulait définir le rôle d'Hector Berlioz dans l'histoire de l'art et caractériser cet admirable génie méditerranéen, il ne pourrait, je crois, mieux le faire qu'en empruntant ce mythe de Persée délivrant Andromède, devenant le symbole d'Hector Berlioz conquérant la liberté musicale. (Lettre de 1852 à J.-C. Lobe).

« La Musique moderne, la Musique (je ne parle pas de la courtisane de ce nom qu'on rencontre partout), sous quelque rapport, c'est l'Andromède antique, divinement belle et nue, dont les regards de flamme se décomposent en rayons multicolores en passant au travers du prisme de ses pleurs. Enchaînée sur un roc au bord de la mer immense dont les flots viennent battre sans cesse et couvrir de limon ses beaux pieds, elle attend le Persée vainqueur qui doit briser sa chaîne et mettre en pièces la chimère appelée Routine, dont la gueule la menace en lançant des tourbillons de fumée empestée... Pourtant, je le crois, le monstre se fait vieux, ses mouvements n'ont plus leur énergie première, ses dents sont en débris, ses ongles émoussés, ses lourdes pattes glissent en se posant sur le bord du rocher d'Andromède, il commence à reconnaître l'inutilité de ses efforts pour y gravir, il va retomber à l'abîme ; déjà parfois on entend son râle d'agonie. Et quand la bête sera morte de sa laide mort, que restera-t-il à faire à l'amant dévoué de la sublime captive, sinon de nager jusqu'à

elle, de rompre ses liens, et, l'emportant
travers les flots, de la rendre à la Grèce,
même de voir Andromède payer tant de p
l'indifférence et la froideur ! Vainement l
des cavernes voisines riront-ils de son a
délivrer, vainement lui crieront-ils de leu
bouc : « Mais laisse-lui donc ses chaînes !
« libre, elle voudra se donner à toi ? Nue et e
« la majesté de son malheur n'en est que m
« lable ». L'amant qui aime a horreur d'un
il veut recevoir et non arracher. Non se
sauvera chastement Andromède, mais a
baigné de larmes d'amour ses pieds meurtr
longue étreinte, il lui donnera, s'il était pos
ailes encore pour accroître sa liberté. »



